

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Diplomová práce

Tomáš Hampl

**Průniky jazzu a soudobé kompozice v české hudbě
2. poloviny 20. století**

Alexej Fried – Sonatina Drammatica

**A Fusion of Jazz and Contemporary Composition in
Czech Music in 2nd Half of 20th Century**

Alexej Fried – Sonatina Drammatica

Praha 2012

Vedoucí práce: Mgr. Tereza Havelková

Rád bych na tomto místě poděkoval těm, kteří mi pomohli při přípravě mé diplomové práce. V první řadě to je Mgr. Tereza Havelková, vedoucí diplomového semináře, a doc. Mgr. Eduard Douša, Ph.D., který mne seznámil s dílem Alexeje Frieda a dal mi tak impuls k podrobnějšímu zkoumání problematiky Třetího proudu.

V neposlední řadě také děkuji paní Beně Havlů za poskytnutí autografů Sonatiny Drammatica v úpravě pro xylofon a klavír a zejména panu Alexeji Friedovi ml. za dlouhé hodiny konzultací a zapůjčení mnoha raritních hudebních a notových materiálů.

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne

.....

Tomáš Hampl

Abstrakt

Práce se zabývá problematikou průniků jazzu a soudobé kompozice v československé hudbě 70. let 20. století. Pojednává problematiku nejednoznačnosti v náhledu československé hudební literatury 60. až 80. let na Schullerův koncept Třetího proudu. Z tohoto důvodu práce zmiňuje také výsledky bádání Roberta Lorana Browna a na něj navazujícího Davida Joynera, jako zástupce současného kritického pohledu americké hudebně vědné literatury.

Na základě podrobné analýzy skladby Sonatina Drammatica Alexeje Frieda se snažím ukázat na neamerické chápání syntézy jazzu a evropské hudební praxe. V konfrontaci s Joynerovým kritickým pohledem na snahu o tvorbu v duchu teorie Třetího proudu nastoluji otázku platnosti jeho závěrů, které odsuzují tento koncept pouze do teoretické sféry bez šance na širší uplatnění v praxi.

Klíčová slova

Třetí proud, jazz, fúze, Alexej Fried, Sonatina Drammatica

Abstract

This study deals with the problems involved in the synthesis of jazz and contemporary composition as it occurs in Czech music in the seventies of the 20th century. Of special concern are the problems of ambiguity in how the Czechoslovak literature of the 60's through the 80's views Schuller's concept of "Third stream." My work draws upon the research results of Robert Loran Brown and his follower David Joyner as the representatives of the current critical view of American musicology.

On the basis of a detailed analysis of Alexej Fried's composition "Sonatina Drammatica," I am attempting to deal with the non-American understanding of the synthesis of jazz and European musical practice. In confrontation with Joyner's critical opinion of trying to create music in the spirit of the theory of "Third Stream," I question the validity of his conclusions, which relegate the "Third Stream" concept solely to the theoretical sphere without any chance of practical implementation.

Key words

Third stream, Jazz, Fusion, Alexej Fried, Sonatina Drammatica

Alexej Fried (13. 10. 1922 – 19. 6. 2011)

OBSAH

ÚVOD.....	8
1. ALEXEJ FRIED	10
1.1 Rodina a vzdělání	10
1.2 Aranžerské a kapelnické působení	10
1.3 Dobová reflexe Friedova vztahu k jazzu	12
1.4 Autorská činnost	14
2. TŘETÍ PROUD (THIRD STREAM)	20
2.1 Situace v Evropě.....	20
2.2 Průniky jazzu a soudobé kompozice v Československu	22
2.3 Třetí proud v USA	25
2.4 Estetické rozpory mezi Třetím proudem a bebopem v USA.....	31
3. SONATINA DRAMMATICA	33
3.1 1. věta: Allegro.....	35
3.2 2. věta: Andante	48
3.3 3. věta: Allegro.....	54
4. SONATINA DRAMMATICA V KONTEXTU AMERICKÉ KRITIKY TŘETÍHO PROUDU	63
ZÁVĚR	67
SEZNAM PRAMENŮ	68
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	69
SEZNAM PŘÍLOH.....	72

ÚVOD

Tématem mé diplomové práce je komparace prvků jazzové a soudobé evropské kompozice v komorní tvorbě Alexeje Frieda. Své závěry dokládám výsledky analýzy skladby *Sonatina Drammatica* z roku 1975, která ve Friedově tvorbě znamená jistý předěl zapříčiněný čistě pragmatickým rozhodnutím komponovat hudbu pro nejširší spektrum interpretů. Výsledky analýzy následně porovnávám se Schullerovou definicí Třetího proudu a zejména kritikou tohoto směru definovanou v disertační práci Roberta Lorana Browna¹ a poté rozpracovanou Davidem Joynerem.²

Z hlediska dosavadního stavu bádání se osobou a dílem Alexeje Frieda ve své diplomové práci zabývala pouze Jitka Čechová³, která se opírala o osobní rozhovor s Alexejem Friedem z roku 2002. Ve své práci se však dopustila několika nepřesností, proto předkládám nově zpracovaný životopis doplněný o odkazy na literaturu a prameny. Jitka Čechová ovšem uvádí kompletní Friedovo dílo (až do roku 2002), proto tuto kapitolu pojednávám záměrně stručněji a vyzdvihuji pouze díla, která se setkala s ohlasem kritiky, nebo ve Friedově tvorbě předznamenala stylový posun. Z hlediska problematiky Třetího proudu Čechová předkládá pouze chronologický výčet autorů a jejich děl, ve kterých můžeme zpozorovat oba hudební prvky.

Oblasti syntézy jazzu a soudobé evropské kompozice se ve svých kvalifikačních pracích věnují zejména Jana Ondrušová⁴ a František Havelka⁵. Protože problematice Třetího proudu se československá hudební věda systematicky nevěnovala, oba se opírají o časopisecká vyjádření a útržky ze studií Ivana Poledňáka, Antonína

¹ Brown, R. L.: *A Study of Influences From Euro-American Art Music On Certain Types of Jazz With Analyses and Recital of Selected Demonstrative Compositions*, disertační práce, Columbia University, New York 1974

² Joyner, D.: Analyzing Third Stream in: *Contemporary music review XIX*, č. 1, 2000, s. 63-87

³ Čechová, J.: *Pavel Blatný a Alexej Fried jako výrazní představitelé syntézy jazzu a umělé hudby*, diplomová práce, katedra hudební výchovy pedagogické fakulty Masarykovy univerzity 2002

⁴ Ondrušová, J.: *Proměny českého třetího proudu konce 50. – 70. let 20. století. Od Jana Nováka k Pavlu Blatnému*, rigorózní práce, Ústav hudební vědy, filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2002

⁵ Havelka, F.: *Pavel Blatný – představitel českého třetího proudu*, disertační práce, Katedra muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2001.

Matznera a částečně také Lubomíra Dorůžky. Nesystematičnost a povrchnost v pohledu na Třetí proud dokládá stručnost hesla Třetí proud v prakticky jediné československé encyklopedii zabývající se oblastí jazzu.⁶ Československá literatura nezmiňuje zásadní rozdíl v přístupu ke Třetímu proudu, a to že k syntéze obou hudebních proudů docházelo na území Evropy a v Americe v přesně obráceném pořadí. Zatímco evropští skladatelé viděli v jazzu nový, vysoce propracovaný a autonomní tvar, jehož pomocí se snažili najít nové směry soudobé evropské kompozice, alespoň z počátku byla v Americe fúze těchto stylů snahou o povýšení jazzu zatím chápaného jako méně hodnotného stylu na úroveň evropské kompozice. Ač Schuller v konceptu Třetího proudu přistupoval k jazzu jako k rovnocennému partneru evropské tvorbě, americká většinová společnost vnímala jeho snahy jako nepatřičné elitářské zásahy do stylu, který si v 50. letech 20. století vydobyl postavení autonomního rysu americké kultury.

Proto považuji za nutné zmínit i komplexnější pohled americké hudební vědy na koncept Třetího proudu a zejména závěry Davida Joynera, který definoval základní faktory neúspěchu Třetího proudu v USA. Na základě podrobné analýzy Sonatiny Drammatica závěrem také předkládám podnět pro diskuzi nad Joynerovým tvrzením, že Třetí proud byl pouze teoretický koncept, který byl odsouzen k zániku ještě dříve, než byly podniknuty první praktické pokusy o jeho převedení do hudebního života.

⁶ Matzner, A.: Třetí proud, in: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*, Matzner, Poledňák, Wasserberger a kol., Editio Supraphon, Praha, 1983, sv. III, část věcná, s. 353

1. ALEXEJ FRIED

1.1 *Rodina a vzdělání*

Alexej Fried se narodil 13. října 1922 v Brně a zemřel 19. června 2011 v Praze. Friedův otec Hugo Fried byl civilním povoláním obchodník z Třebíče, amatérsky však hrál na klavír. Během 1. světové války byl Hugo Fried poslán na ruskou frontu. Po válce se vrátil do Brna spolu s Alexejovou matkou Ninou Maljavinou, která byla koncertní klavíristkou. Alexej Fried začal roku 1932 studovat na reálném gymnáziu v Brně. Roku 1940 však byl z této školy jako poloviční Žid vyloučen a ke konci války dokonce krátce internován v koncentračním táboře v Postoloprtech u Chomutova. Po válce Fried nastoupil na brněnskou konzervatoř, kde mezi lety 1945 a 1947 studoval hru na klavír u Anny Skalické a kompozici u Theodora Schaffera. Ve studiích následně pokračoval v Praze, kde na konzervatoři navštěvoval hodiny Emila Hlobila (1947 a 1948) a na Hudební fakultě Akademie múzických umění byl v letech 1948 až 1953 posluchačem Pavla Bořkovce. Friedovi se tak dostalo komplexního vzdělání v oblasti skladebných technik evropské hudby.

1.2 *Aranžerské a kapelnické působení*

První hudební zkušenosti ale Fried získal v jazzovém prostředí, kde se díky aktivnímu hraní a zejména své aranžerské činnosti důkladně seznámil s harmonickou a formální stránkou jazzu. Toto aktivní poznání jazzu zřetelně formulovalo Friedův hudební jazyk a promítlo se tak do jeho kompozic. Již za studií na brněnském reálném gymnáziu v letech 1938 až 1942 byl Fried kapelníkem a trumpetistou vlastního amatérského tělesa Alex's Boys. Občasným klavíristou zde byl i Alexejův otec Hugo. Pro toto těleso vznikly první Friedovy aranže jazzových skladeb. V aranžerské činnosti Fried pokračoval i po válce, kdy v roce 1945 orchestr Gustava Broma nahrál jeho úpravu skladby Dark Eyes. Při studiích na konzervatoři v Praze se Fried stal aranžérem bigbandu Ladislava Habarta, pro který upravil skladby jako například I'm Beginning To See The Light (Duke Ellington), Solitude

(Duke Ellington),⁷ Summertime (George Gershwin) nebo Alexander's Ragtime Band (Irving Berlin).⁸ „Hlavním aranžérem Habartova orchestru byl mladý posluchač konzervatoře Alexej Fried (pseudonym Alex Freed). Friedova pozoruhodná aranžmá dochovaná naštěstí alespoň na deskách, se inspirovala již i stylovým vzorem „progressive jazzu“ a jeho průkopníka Stana Kentona.“⁹ Snad nejúspěšnější Friedovou aranží byla úprava skladby Duka Ellingtona Caravan, která byla Orchestrem Ladislava Habarta z důvodu technické náročnosti považována za nehratelnou. Jak podotýká Dorůžka, tento orchestr byl poznamenán Habartovým odchodem do prezenční vojenské služby 1. 3. 1946. Po Habartově návratu na podzim 1946 orchestr trpěl nevyrovnanou hráčskou kvalitou jednotlivých členů. „Stylově byla alespoň část repertoáru zajímavější než u Vlacha, a lze ocenit i drive souboru; nepodařilo se však vyrovnat handicap kvalitové nevyrovnanosti jednotlivých členů. [...] nejzajímavější však byly práce Alexeje Frieda (psal se tehdy Alex Freed), který usiloval o originální, ve srovnání s vlachovskými aranžmá značně složitě a náročně projevy.“¹⁰ V roce 1948 skladbu Caravan však úspěšně nahrál právě orchestr Karla Vlacha, který disponoval kvalitnějšími hráči.¹¹ „Byla již řeč o orchestru (pozn. Karla Vlacha) jako škole profesionality našich hudebníků. Platí to nejen o instrumentalistech, ale také o aranžérech a skladatelích, kteří zde měli k dispozici těleso vynikajících kvalit. Budiž ovšem řečeno, že střízlivá vlachovská dramaturgie, přihlížející neustále k reálným možnostem uplatnění, neprovokovala právě k hledání – nejznámějším a zároveň nejúspěšnějším experimentem patrně bylo Friedovo velmi náročné,

⁷ nahráno 25. 4. 1946, Esta C 10009 (5066 A) Orchestrem Ladislava Habarta, Václav Imramov (voc.); K. Šidla, V. Kloc (tp); L. Habart (lead.); (přesné obsazení není známo) a následně zařazeno na dvojalbum: *Doctor Swing Redivivus (Československý jazz do roku 1947)*, Supraphon – 0 15 1541-42

⁸ nahráno 12. 12. 1965, Esta 4983 (C 8364) v obsazení: J. Šidla, V. Čudek (as); M. Smékal (bs); K. Ptáček, S. Rádl (ts); F. Křížek, F. Plichta, R. Plachý, V. Soukup (tbn); K. Šidla, P. Chaloupka, V. Wurmser, Z. Richter (tp); B. Ziarko (cb); J. Šrůt (ds); A. Julina (g); J. Bažant (p); L. Habart (lead) a zařazena na dvojalbum: *Československý jazz 1920 – 1960*, Supraphon – DV 10177-8, Praha 1965

⁹ Kotek, J., Hořec, J.: *Kronika české synkopy. Díl 2. 1939 – 1961*, Editio Supraphon, Praha 1990, str. 114.

¹⁰ Dorůžka, L., Poledňák, I.: *Československý jazz. Minulost a přítomnost*, Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1967, str. 78

¹¹ nahráno 21. 4. 1948, Supraphon 45753 (C 18180) v obsazení: K. Krautgartner, Z. Klíma (as); V. Tymich (bs); K. Lochman, V. Křehla (ts); F. Plichta, R. Plachý, V. Raška, Z. Kopecký (tbn); J. Jelínek, K. Šidla, M. Kefurt, V. Kloc (tp); J. Král (cb); J. Poslední (ds); A. Balon (g); J. Baur (p); K. Vlach (lead). Nahrávka byla následně zařazena na album *Český jazz 1920 – 1960*, Supraphon – DV 10177-8, Praha 1965

*průkopnické a dodnes muzikantsky zajímavé aranžmá Ellingtonovy slavné skladby Caravan.*¹²

Vedle aranžérské činnosti Fried také zastával funkci kapelníka tanečních, zábavních a jazzových orchestrů. Během studií na Akademii múzických umění mezi roky 1949 a 1950 vedl Lidový soubor pražské konzervatoře, v letech 1950 a 1951 Orchester Jaroslava Ježka a následně Velký estrádní soubor Právnické fakulty Univerzity Karlovy (1951 až 1953). Od roku 1953 s částí tohoto tělesa ale již pod názvem Velký taneční orchestr Alexeje Frieda působil v Českém rozhlasu, kde také v letech 1954 a 1955 zastával funkci hudebního redaktora pro zábavnou hudbu. V letech 1964 až 1967 byl Fried uměleckým šéfem Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého, kde také zřídil muzikálovou skupinu.

V roce 1964 je jedním z iniciátorů vzniku a následně uměleckým ředitelem Mezinárodního jazzového festivalu Praha. V této funkci zůstává až do roku 1968, kdy byl nucen ze zdravotních důvodů funkci opustit. Již na první ročník festivalu byl zařazen tematický večer věnovaný skladbám kombinujícím americkou a evropskou hudební tradici, tehdy paušálně označeným za Třetí proud. Program a ohlas na tento večer reflektuje například Antonín Sychra v Hudebních rozhledech.¹³

Dorůžka označuje 50. léta a období, kdy Fried zastával nejrůznější funkce spíše administrativní povahy, za etapu příprav na autorskou činnost.¹⁴

1.3 Dobová reflexe Friedova vztahu k jazzu

Jak bylo řečeno, Fried se i přes své klasické vzdělání od začátku svého působení velmi obratně pohyboval i v jazzovém prostředí. Literatura v 50. a 60. letech však poukazovala na Friedův odklon od jazzu a zejména jeho improvizací složky. Jak se ale pokusím dokázat, nejednalo se o názorovou změnu, ale o důsledek Friedova působení v organizačních funkcích a tudíž omezení tvůrčí práce.

¹² Dorůžka, L., Poledňák, I.: *Československý jazz. Minulost a přítomnost*, Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1967, s. 79

¹³ Sychra, A.: O „Třetím proudu“ a leccems jiném, in: *Hudební rozhledy XVII*, 1964, s. 980

¹⁴ Dorůžka, L.: Jazzový skladatel. Utopie nebo realita? in: *Melodie*, č. 8, 1972, s. 245

Na podporu nové estetiky požadující srozumitelnou hudební produkci vycházející z domácího prostředí byla na začátku 50. let založena vzorová uskupení. Jak píše Dorůžka s Poledňákem,¹⁵ jedním z nich byl i Orchestr Jaroslava Ježka (1950–51 pod vedením Alexeje Frieda), jehož úkolem bylo oslovit širší publikum repertoárem, který by ale odpovídal dobovým požadavkům. Základem repertoáru tak byly písně Jaroslava Ježka v původních úpravách (čili bez improvizačních pasáží), které ale již neoslovovaly mladší obecnost. Tuto tvůrčí krizi dokazuje i Dorůžkou citovaná glosa Taneční orchestry nemají co hrát,¹⁶ kde její autor vedle konstatování nedostatku repertoáru praví: *„Čekáme netrpělivě, jakými tvůrčími činy odpoví na volání orchestrů další skladatelé, jako např. Al. Fried, Jan Rychlík, dr. Maršík aj.“*

Za další nepřímý doklad změny Friedova přístupu k improvizační stránce jazzu jsou považovány Friedovy recenze jazzových skladeb a zejména kritéria, podle kterých je posuzuje. V publikaci *Československý jazz*¹⁷ je reflektována Friedova recenze nahrávek skupiny Rytmus 48. Autor zde poukazuje na Friedovo přehlížení improvizace a způsobu provozování skladeb, ale zaměřuje se pouze na kompoziční stránku skladby, jako je stavba či průběh modulací.

Důležitým dokladem Friedova názoru na improvizovaný jazz je jeho vyjádření obsažené v referátu na konferenci o malých hudebních formách Svazu československých skladatelů v Banské Bystrici: *„Hráči by se nejraději věnovali především improvizovanému jazzu, ale společenská potřeba a také existenční důvody je vedou k tomu, aby hráli i taneční hudbu. Rozpor vzniká tam, kde si hráči a vedoucí orchestrů neuvědomují omezenou funkci improvizovaného jazzu. Aby bylo rozuměno dobře: nezavrhujeme nijak improvizovaný jazz a koncertní kompozice jazzových orchestrů, ale poukazujeme na jejich omezenou platnost a současně zdůrazňujeme nutnost správných proporcí. Proti kultu interpretů a podcenění kompoziční práce zdůrazňujeme právě rozhodující podíl skladebně tvůrčí a poukazujeme na mnohem větší společenský význam užitých žánrů, zejména písňových. Jiný smysl mají snahy o jazzové zábavné orchestrální kompozice a kompoziční pokusy, blížící se charakterem*

¹⁵ Dorůžka, L., Poledňák, I.: *Československý jazz. Minulost a přítomnost*, Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1967, s. 101

¹⁶ [s.n.]: Taneční orchestry nemají co hrát, in: *Hudební rozhledy V*, 1952, č. 5, s. 27

¹⁷ Dorůžka, L., Poledňák, I.: *Československý jazz. Minulost a přítomnost*, Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1967, s. 82

*vážné koncertní skladbě jazzového stylu.*¹⁸ Když si uvědomíme, že tento projev byl pronesen v roce 1961, kdy Fried čerstvě nastoupil do funkce tvůrčího tajemníka pro oblast malých hudebních forem Svazu československých skladatelů (1961–63), můžeme toto vyjádření považovat za obhajobu jazzu. Je z něj patrná snaha jak o vyjádření, které by korespondovalo s nově zastávanou funkcí, tak ale i Friedův osobní přístup k jazzu.

Jak nám dobové prameny dokládají, Fried nikdy jazz jako takový nezavrhnul, pouze byl z existenčních důvodů nucen v 50. letech komponovat taneční hudbu a zastávat funkce, které vyžadovaly vyjadřování se k jiným tématům.¹⁹

O Friedově vztahu k jazzu od poloviny 60. let již literatura nepochybuje. Dokladem Friedovy inklinace k jazzu je jeho zásluha na založení a vedení Pražského jazzového festivalu mezi lety 1964 a 1968 a zejména jeho kompozice. V oblasti vlastní tvorby Fried své postoje dokládá například vyjádřením: *„Chtěl bych psát takové skladby, které by měly podle mé představy naplněnou formu, ale z nichž by současně nezmizela spontánnost a přirozený projev jazzových muzikantů.*“²⁰

1.4 Autorská činnost²¹

Fried se od roku 1968 začíná plně soustřeďovat na komponování. První výraznější kompozicí byl Akt (1968) komponovaný pro Orchester Gustava Broma. Kompozice je inspirována obrazem Pabla Picassa Sedící žena z roku 1909. Skladba počítá s interpretací jazzových sól (u G. Broma to byli J. Hnilička a D. Ország), ale zároveň využívá prostředků Nové hudby jako např. seriální postupy a aleatorika. Společně s Jazzovým koncertem pro klarinet a orchestr (také označovaným jako Jazzový koncert pro klarinet a bigband) z roku 1970, Jazzovým trojkoncertem pro flétnu, klarinet, lesní roh a orchestr (1971) a skladbou Sidonia pro trubku a bigband (1971) byla skladba Akt nahrána a vydána na albu Jazzové koncerty (Jazz

¹⁸ Fried, A.: Pro zpěv a radost lidí (výťah z hlavního referátu na tvůrčí konferenci o malých hudebních formách v Banské Bystrici) in: *Hudební rozhledy XIV*, 1961, s. 581

¹⁹ tento závěr mi potvrdil i Alexej Fried ml. při osobním rozhovoru dne 15. 5. 2012

²⁰ citát uveden v: Dorůžka, L.: Jazzový skladatel. Utopie nebo realita? in: *Melodie*, č. 8, 1972, s. 245

²¹ kompletní seznam Friedových skladeb do roku 2002 uvádí ve své diplomové práci Jitka Čechová. Proto je následující kapitola spíše popisem proměny Friedova kompozičního stylu podloženého zásadními kompozicemi pro dané období.

Concertos).²² Proměnu Friedova kompozičního stylu vystihuje Lubomír Dorůžka v Hudebních rozhledech 1979: „Zato Trojkonzert pro flétnu, klarinet a lesní roh s doprovodem orchestru z roku 1971 je už poněkud jiné povahy. Vznikl na objednávku Čs. rozhlasu a byl psán pro sólisty J. Válka, F. Slováčka a M. Petra. Na desku jej nahrál orchestr Gustava Broma, koncertně provedl dílo FOK s dirigentem V. Válkem. Prokomponované plochy se tu střídají s řízenou i volnou improvizací, s aleatorikou a seriální technikou: je to tedy dílo v pravém smyslu ‚obojživelné‘.“²³ Kompozici Sidonia do svého repertoáru zařadil americký trumpetista Don Ellis. Zařadil ji na své album Soaring (1973).²⁴

V roce 1972 Fried napsal jazzovou sinfonietu Moravská svatba a následně jazzový dvojkonzert Slunovrat (1973). Jedná se o Friedovy nejrozsáhlejší kompozice, které mají velice silný programní ráz vycházející z lidových tradic, v případě Slunovratu dokonce z pohanských dob, ale po stránce kompoziční zde Fried jako u většiny ostatních využívá jazzových prvků zejména v harmonii, rytmu a melodice. Orchestr Gustava Broma nahrál v brněnském studiu Československého rozhlasu Moravskou svatbu v říjnu 1972 a Slunovrat v červnu 1974. Skladby byly v roce 1975 vydány na samostatném albu.²⁵ Tato deska se stala předmětem recenze britského časopisu Gramophone, která vypovídá o přístupu zahraničních kritiků k Friedovým skladbám: „Někteří lidé věří, že Československo je domovem klasické hry na smyčcové nástroje; jen málo jich věří, že je domovem pokročilé jazzové skladby. A přece podle této desky má tahle menšina pravdu. Mnohé pokusy o vytvoření toho, čemu se kdysi říkalo ‚skladby třetího proudu‘ – čerpajícího z obou hlavních hudebních proudů, klasiky a jazzu – byly podstatně méně úspěšné než tyto dva, jejichž autorem je Alexej Fried.“²⁶ Recenzent zde dále tvrdí, že Fried je „hudebníkem, který se naprosto bezpečně dovede vyjadřovat v obou těchto jazycích.“²⁷ Dorůžka v článku z roku 1979 uvádí, že Moravskou svatbu a Slunovrat plánuje Fried doplnit skladbou Bitva na

²² Orchestr Gustava Broma, Felix Slováček a jiní sólisté: *Alexej Fried. Jazzové koncerty – Jazz Concertos*, Panton - 11 0339, 1975. Nahrávky byly pořízeny ve studiu Československého rozhlasu Brno v letech 1969 až 1971.

²³ Dorůžka, L.: Alexej Fried in: *Hudební rozhledy*, 1979, s. 420

²⁴ Don Ellis: *Soaring*, MPS Records – BAP 5066, BASF – 25123, 1973

²⁵ Gustav Brom Orchestra: *Alexej Fried Solstice – Jazz Double Concerto, Moravian Wedding – Jazz Sinfonietta*, Supraphon 1 15 1738, 1975

²⁶ překlad L. Dorůžky uveřejněn v: Dorůžka, L.: Alexej Fried in: *Hudební rozhledy*, 1979, s. 419; originální recenze vyšla v M. M.: FRIED. Jazz Double Concerto, 'Solstice'. Moravian Wedding—Sinfonietta for jazz orchestra. Gustav Brom Orchestra in: *Gramophone July 1978*, 1978, s. 45

²⁷ tamtéž

Moravském poli, čímž by uzavřel triptych.²⁸ Skladbu Bitva na Moravském poli ale Fried nikdy nedokončil.

Na objednávku FOK Fried v roce 1974 napsal Koncert pro symfonický orchestr. Jedná se o čistě symfonickou kompozici, která nepočítá při interpretaci se zapojením jazzových hudebníků. Skladba byla koncertně uvedena v rámci cyklu abonentních koncertů FOK pod vedením V. Válka.²⁹ V témže roce Fried ještě napsal Dialog pro 2 altsaxofony a bigband. Tato skladba byla napsána pro Orchester Gustava Broma se sólisty Jiřím Stivínem a Felixem Slovákem. Ač již v této době Fried nezastával žádnou funkci v AUS Víta Nejedlého, právě tento soubor ji zařadil do repertoáru a provozoval v baletní úpravě.

Dle vyjádření Alexeje Frieda ml.³⁰ se otec těžko vyrovnával s faktem, že jeho skladby i přes značný ohlas zahraniční kritiky nejsou hrány na živých koncertech. Fried skladby psal vždy pro konkrétní orchestr, se kterým skladbu nazkoušel a nahrál. Orchester Gustava Broma byl ale nucen na živých vystoupeních hrát hudbu taneční, FOK zařazoval Friedovy kompozice spíše jako zpestření tradičního repertoáru. Vzhledem k technické náročnosti skladeb a často také i šíři obsazení, neměla další uskupení o Friedovy skladby zájem. Proto se rozhodl pro změnu kompozičního přístupu a začal psát také pro menší orchestry a čistě komorní uskupení a to takovým jazykem, aby mu rozuměli jak jazzoví, tak i klasicky vzdělaní hudebníci.

První takovouto kompozicí byla čistě komorní Sonatina dramatica z roku 1975 pro housle a klavír. Ve snaze o maximální srozumitelnost Fried dokonce opustil dříve hojně používané prostředky Nové hudby a tuto Sonatinu zasadil do neoklasicistního kontextu. Skladba byla upravena a nahrána i v obsazení pro xylofon s doprovodem klavíru a přepracována i pro baletní představení. Více se jí budu věnovat v úvodu do analýzy.

²⁸ Dorůžka, L.: Alexej Fried in: *Hudební rozhledy*, 1979, s. 420

²⁹ recenze: Kuna, M.: Premiéra Friedova Koncertu pro orchestr in: *Hudební rozhledy*, 1975, s. 103

³⁰ dle ústního rozhovoru dne 15. 5. 2012

Na objednávku Felixe Slováčka Fried napsal také Koncert č. 2 pro klarinet a symfonický orchestr (1976), který nahrál FOK pod vedením V. Válka.³¹ Pro Jazzový orchestr Československého rozhlasu vznikla v roce 1977 Jazzová skladba pro trombón a orchestr. Sólistou JOČR byl Svatopluk Košvanec. Kompozice zazněla pod vedením Kamila Hály na Týdnu nové tvorby 1978, kde byla také pořízena nahrávka, později zařazená na LP.³² Pro stejné uskupení Fried roku 1978 napsal také skladbu Polyfon. Od 80. let ve Friedově tvorbě převažují skladby komorní. Z orchestrálních kompozic, které se setkaly s větším ohlasem, napsal už jen Panem et circenses, hudební obraz pro flétnu, sopránsaxofon, lesní roh a symfonický orchestr (1982)³³, Salut pro sopránsaxofon a big band (1987) a Siluety pro sopránsaxofon a big band (1987).

V oblasti komorní tvorby patří (vedle již zmíněné Sonatiny drammatica) k nejvýznamnějším skladbám Moravské trio pro flétnu, marimbu a harfu (1978).³⁴ V roce 1977 předělal Fried svůj Freiberský koncert (z roku 1971) a nazval jej Gotický koncert pro komorní orchestr s klavírem. Ani s touto verzí Fried nebyl spokojen, a tak v roce 1982 přistoupil k ještě jedné revizi kompozice. Z roku 1977 také pochází Koncert pro lesní roh a orchestr označován i jako Koncert pro lesní roh a komorní orchestr s klavírem, který byl komponovaný pro Miloše Petra. Koncert byl premiérován na Týdnu nové hudby a oceněn ve skladatelské soutěži v Piešťanech.

Na začátku 80. let, kdy Fried pomalu opouští kompozice pro široké obsazení, začíná prvky Nové hudby přenášet i do komorních skladeb. A tak vznikly kompozice jako Quintetto per flauto, violino, viola, violoncello e pianoforte „Ze života hmyzu“ (1979),³⁵ Trojkonzertino pro hoboje, klarinet, fagot, dva hráče bicích nástrojů a smyčce (1981) a Guernica, kvintet pro sopránsaxofon a smyčcové kvarteto. Tato skladba z roku 1981 byla inspirována (stejně jako kompozice Akt) dílem Pabla

³¹ Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK: *Alexej Fried – Koncert pro klarnet a orchestr č. 2*, Supraphon 1110 2750, 1980

³² TOČR, JOČR: *Matiné populární a jazzové hudby*, Panton 8113 0067, 1982

³³ nahráno ve studiu Severoněmeckého rozhlasu v Hannoveru, datace nezjištěna; česká premiéra 15. 12. 1986 Symfonický orchestr Československého rozhlasu pod vedením Vladimíra Válka

³⁴ Válek, J., Kokoška, M., Platilová, D.: *Alexej Fried – Moravské trio pro flétnu, marimbu a harfu*, Týden nové tvorby: Supraphon 1119 2597, 1979

³⁵ premiéra 19.3.1981 v rámci Týdne nové tvorby SČSKU; recenze vyšla v: Bajer, J.: Alexej Fried, Vojtěch Mojžíš, Ilja Hurník, Jiří Dvořáček, Miroslav Pelikán in: *Hudební rozhledy*, 1981, s. 243

Picassa, konkrétně stejnojmenným obrazem z roku 1937. Skladbu provedl a nahrál Felix Slováček a Kocianovo kvarteto.³⁶ Trojkonzertino pro hoboj, klarinet, fagot, dva hráče bicích nástrojů a smyčce z roku 1981, jak píše Ivan Poledňák,³⁷ provedl M. Vajsochr, J. Hlaváč, S. Čech, Slovenský komorní orchestr řízený B. Warchalem, J. Vejvoda a I. Dominák. Na LP skladbu nahrál Barok Jazz Quintet společně se Slovenským komorním orchestrem.³⁸ Skladbu Tympanon napsal Fried v roce 1982. Jedná se o trio, které premiérovali A. Srb (vi), F. Slováček (ss) a V. Bílek (p). Z roku 1984 pochází Kvintet pro Barok jazz quintet, jenž byl posléze přepsán na sextet. Po Kasacích pro komorní orchestr (1985) napsal Fried dvě kompozice, v jejichž obsazení počítal i se syntetizérem. Jedná se o Konzertino pro soprán saxofon a rytmickou skupinu též označovaný za Konzertino pro soprán saxofon, klavír, syntetizér, baskytaru a bicí nástroje a Smyčcové okteto se sólovou flétnou a s doprovodem syntezátoru, baskytary a bicích nástrojů. Obě tyto skladby Fried napsal v roce 1987.

Z 90. let pocházejí například oktet Concertino pro flétnu, kytaru, smyčcový kvartet a 2 hráče na bicí (1992), duo Kontrasty pro lesní roh a klavír (1996) a Malý koncert pro marimbu a smyčcové kvarteto z roku 1999, který 5. 5. 1999 v Galerii Hudební fakulty Akademie múzických umění v Lichtenštejském paláci premiérovalo Stamicovo kvarteto a Junko Honda (marimba).³⁹

Vedle symfonické tvorby se Fried věnoval i žánru populární písně (např. pro Milana Chladila) a scénické hudbě (Ďábel prošel městem – 1960; Slavnost v Harlemu – 1961; Divoká řeka – 1966; Jazzové baletní etudy – 1970; Karneval v San Catarině – 1974).

V roce 2001 Fried napsal skladbu Pocta Duke Ellingtonovi pro flétnu, housle, violoncello a klavír. Skladbu provedl Ensemble Martinů (M. Matějka – fl, R.

³⁶ Kocianovo kvarteto, Slováček, F.: *Guernica, Kvintet pro sopránový saxofon a smyčcové kvarteto*, Supraphon 1110 2750 1980

³⁷ Poledňák, I.: Fried, Alexej, in: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*, Matzner, Poledňák, Wasserberger a kol., Editio Supraphon, Praha, 1990, sv. IV. část jmenná – československá scéna, s. 148

³⁸ Barok Jazz Quintet: *Contemporation and jazz (Současnost a jazz)*, Panton 1983, v databázi spol. Supraphon je ale tato nahrávka vedena jako: *Triple Concertino for Oboe, Clarinet, Bassoon, Double Drums and Strings*, Slovenský komorní orchestr pod vedením Bohdana Warchala, Panton 8115 0363, 1983

³⁹ orchestrální verzi premiérovala v roce 2005 Junko Honda (marimba) a Orchester atlantis pod vedením Vítězslava Podrazila

Preislerová- vln, S. Hečová – vlc a Š. Kos – p) 26. 5. 2011 v Anežském klášteře v rámci 66. ročníku Pražského jara. Jitka Čechová ve své diplomové práci uvádí, že v době jejího setkání s Friedem pracoval na skladbě s pracovním názvem Fantazie pro smyčcový orchestr se sólovými houslemi a dechový kvintet.⁴⁰ Ta byla předělána na melodram Zed' nářků pro recitaci, housle sólo a orchestr. Skladbu premiéroval Symfonický orchestr Českého rozhlasu pod vedením Vladimíra Válka s recitací Alfréda Strejčka dne 26. 4. 2008. V repríze skladbu uvedl Český rozhlas 3 – Vltava dne 6. 5. 2008. Jedná se o Friedovu poslední známou skladbu.

Fried za svůj život napsal přes 20 orchestrálních skladeb, stejně tak i komorních a zaranžoval nespočet jazzových kompozic. Ve svých skladbách se více či méně pohyboval mezi styly a jeho vzdělání v evropské hudbě a zároveň praktická zkušenost s jazzem mu daly prostor a jistotu k provádění takovýchto syntéz a přesahů. Friedova díla byla nahrána nejen v Československu ale i Německu a USA. Friedovy skladby zazněly také např. ve Švýcarsku, Španělsku a ve Finsku.

⁴⁰ Čechová, Jitka: *Pavel Blatný a Alexej Fried jako výrazní představitelé syntézy jazzu a artificiální hudby*, diplomová práce, katedra hudební výchovy pedagogické fakulty Masarykovy univerzity 2002, s. 24

2. TŘETÍ PROUD (THIRD STREAM)

K průnikům jazzu a evropské (soudobé, ale i historické) hudební kultury docházelo jak v Evropě, tak i Americe od samého začátku 20. století. Zatímco americká hudba se celou 1. polovinu 20. století snažila jazz povýšit prostředky evropské hudby a vydobýt si uznání srovnatelné s evropskou hudbou, evropští komponisté jazz vnímali jako autonomní hudební směr, v jehož zvuku nacházeli inspiraci pro svoji další tvorbu. A protože rozdílný přístup k jazzu a zejména spor mezi zastánci fúze a obhájci jazzu v „čisté formě“ zapříčinil neúspěch Třetího proudu v Americe, považuji za nutné stručně popsat vývoj, který v tento estetický rozpor vyústil.

2.1 *Situace v Evropě*

Historickou klasifikací průniků jazzu a evropské hudební tradice se v úvodní kapitole své disertační práce zabývá Jana Ondrušová.⁴¹ Pro nástin situace v Evropě tedy vycházím z její práce.

K průnikům mezi jazzem a evropskou hudební tradicí docházelo již od začátku 20. století. První evropské styky s americkou hudební kulturou obstaraly tzv. americké tance. Jednalo se o salónní hudbu oblíbenou zejména v Paříži v prvním desetiletí 20. století. Tance jako boston, cakewalk nebo ragtime byly chápány jako exotizující prvek. Podíl jazzu na těchto tancích je velice diskutabilní, zvážíme-li fakt, že interprety byli v absolutní většině hudebníci bez sluchové zkušenosti s jazzem. Jejich zkušenost s americkou hudbou v převážné většině zprostředkovávaly tisky populárních písní z různých vydavatelství sídlících zejména v Tin Pan Alley. Notové podklady nezaznamenaly specifika jazzové rytmiky a zejména improvizací charakter provozovaných skladeb, a proto informační hodnota těchto materiálů byla značně omezená. Těmito tanci se částečně inspiroval Claude Debussy v kompozici

⁴¹ Ondrušová, J.: *Proměny českého třetího proudu konce 50. – 70. let 20. století. Od Jana Nováka k Pavlu Blatnému*, rigorózní práce, Ústav hudební vědy, filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2002, s. 3 - 6

pro sólový klavír Golliwogg's Cake-Walk z cyklu Children's Corner (1906–08), nebo Erik Satie např. ve svém Rag-time Parade z roku 1917.

Výraznější inspiraci jazzem do svých skladeb promítnul i Igor Stravinskij. Jeho skladby Ragtime (1918), balet Příběh vojáka (1918) nebo Piano Rag Music (1919) využívají prostředků převzatých z jazzové hudby. S tou se ale Stravinskij seznámil také pouze z psaných dokumentů. Po útěku do USA v roce 1939 se k jazzu ještě vrátil při kompozici skladeb Scherzo a la Russe (1944) a Ebony Concerto (1945).

Sluchovou zkušenost evropským hudebníkům zprostředkovala zejména americká armáda, která za první světové války do Francie přivezla muzikanty „odchované jazzem“. Senzací byl příjezd černošské jazzové kapely Mitchell's Jazz Kings. Právě v tomto prostředí se inspiroval Darius Milhaud k napsání baletu Vůl na střeše (1919). V roce 1922 Milhaud osobně navštívil USA, kde v Harlemu slyšel jazz v podání rodilých jazzových hudebníků. Na základě této osobní zkušenosti se nechal inspirovat jazzem i při kompozici baletu Stvoření světa (1923). V obou případech je jazz vedle např. latinskoamerické hudby použit jako jeden z exotizujících prvků. Ve 20. letech můžeme jazzové prvky nalézt i v tvorbě Paula Hindemitha (5. věta jeho klavírní Suity z roku 1922 je nazvána Ragtime), stejně tak i bluesovou pasáž obsahuje Sonáta pro housle a klavír (1923–07) Maurice Ravela. V těchto případech však tvořila inspirace jazzem jen velmi stručnou epizodu v díle uvedených autorů.

V německy mluvícím prostředí se v meziválečném období jazzem inspiroval Rakušan Ernest Křenek ve své jazzové opeře Johnny spielt auf (1927) a zejména Němec Kurt Weill. Ten jazzové prvky hojně použil zejména v operách Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (1927), Die Dreigroschenoper (Žebrácká opera, 1928) a muzikálu Happy End (1929).⁴² Kurt Weill se v těchto dílech stylově jazzu přiblížil asi nejvíce, protože např. píseň Die Moritat von Mackie Messer prakticky zlidověla a stala se často hranou i v ryze jazzových kruzích.

Zřejmě nejucelenějším pokusem o syntézu evropské hudební tradice a jazzu 50. let 20. století je Concerto for Jazzband and Symphony Orchestra švýcarského skladatele Rolfa Liebermanna. Tato kompozice z roku 1954 využívá kontrastu mezi

⁴² libreto k operám Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny a Die Dreigroschenoper napsal Bertold Brecht. U muzikálu Happy End je autorem pouze textů písní, autorem textu je Dorothy Lane, vl. jménem Elisabeth Hauptmann

symfonickým orchestrem a jazzovým Big Bandem. Skladba není tedy homofonickým proudem s prvky obou hudebních směrů, ale hudební koláží, kde daný hudební styl reprezentuje konkrétní skupina hudebníků.

2.2 Průniky jazzu a soudobé kompozice v Československu

Jako podklad k sepsání stručného vývoje průniků jazzu a soudobé evropské kompozice na území současné České republiky mi vedle již zmíněné rigorózní práce Jany Ondrušové zejména sloužila práce Lubomíra Dorůžky a Ivana Poledňáka.⁴³

V Čechách se jazz s určitým zpožděním prosazoval podobně jako ve Francii, tedy ve formě zábavné taneční hudby hrané v kavárnách a na večírcích. Mezi první české skladby inspirované americkou hudbou patří např. *The Gromwell Fox-trot* R. A. Dvorského z roku 1919. V návaznosti na skladby Igora Stravinského ale i v českém prostředí začaly vznikat skladby na pomezí evropské tradice a jazzu. V literatuře tuto hudbu jako první reflektoval v roce 1928 Emil František Burian ve své stati *Jazz: „V Čechách máme, jak jsem již na začátku této knihy podotknul, málo odezvy jazzu. Opakuji: Nikdo mu nerozumí, nikdo ho neumí, a proto mu každý nadává. Jenom několik málo „prokletých“ skladatelů, z nichž nutno především jmenovat Němce Erwína Schulhoffa, Moraváka Boh. Martinů a Čecha Jaroslava Ježka.“*⁴⁴ E. F. Burian se o syntézu pokusil např. ve své skladbě *Americká suita* pro dva klavíry (1926)⁴⁵, jazzovém *Requiem* (1927) pro soprán, tenor a voiceband, saxofon, bicí, dva klavíry a harmonium nebo pozdější *Suitě* pro violoncello a klavír (1935). Jak ale podotýká např. Dorůžka: *„Jazzový element je zde (pozn. v Burianových skladbách) ovšem*

⁴³ Dorůžka, L.: *Panoráma jazzu*, Mladá fronta, Praha 1990

Dorůžka, L., Poledňák, I.: *Československý jazz. Minulost a přítomnost*, Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1967

⁴⁴ Burian, E. F.: *Jazz*, Aventinum, Praha 1928, s. 100. Citace převzata z: Dorůžka, L., Poledňák, I.: *Československý jazz. Minulost a přítomnost*, Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1967, s. 27

⁴⁵ původní obsazení verze z roku 1926 bylo pro menší jazzový orchestr ve složení viollofón, smyčce, dechy, klavír a bicí. V Burianově úpravě pro dva klavíry byla skladba vydána tiskem až v roce 1948 ve vydavatelství Svoboda, Praha

relativně slabý a zcela poplatný dobovému pojetí (novinky v instrumentáři, uplatnění synkopace, stylizace nových společenských tanců apod.).“⁴⁶

Jazz, jako populární hudba, se začal prosazovat na jevištích divadel. Autorem hudby ke hrám uváděným v Osvobozeném divadle byl Jaroslav Ježek. Vedle populární tvorby se Ježek věnoval i soudobé kompozici, kterou studoval u Karla Boleslava Jiráka na pražské konzervatoři v letech 1924–27 a následně na Mistrovské škole u Josefa Suka (1927–29). Jazzové prvky v jinak velmi moderní skladbě použil například ve svém absolventském Koncertu pro klavír a orchestr (1927) nebo Sonatině pro klavír (1928). Po uzavření Osvobozeného divadla v listopadu 1938 emigroval do USA, kde zkomponoval Toccatu pro klavír (1939) nebo Sonátu pro klavír (1940–41). Spíše ke stylizaci jazzových tanců, než k hlubšímu průniku americké a evropské hudební tradice se přiklonil Erwín Schulhoff. Ten využíval jazz dvojím způsobem. Na straně jedné jako provokativní prvek svých dadaismem inspirovaných skladeb, jako např. *Fünf Pittoresken* z roku 1919. Ta se skládala ze 4 tanců (foxtrot, ragtime, one-strep a maxixe), mezi které Schulhoff vložil větu *In futurum*, složenou pouze z pomlky a změn temp. Na druhou stranu komponoval i skladby, kde stylizovaný jazz neměl být provokací, ale seriózním prostředkem k vyjádření tvůrčího záměru. Mezi takovéto skladby patří taneční suity pro klavír *Cinq études de jazz* (1926), klavírní *Hot music* (1928), *Hot-sonate* pro altsaxofon a klavír (1930) nebo patnáctidílné jazzové oratorium *H.M.S. Royal Oak* (1930).

Zejména díky pobytu v Paříži poznal jazzovou hudbu Bohuslav Martinů. Jeho práce s jazzem je obdobná Sravinského kompozicím. Jedná se o soudobou neoklasicistní kompozici, která využívá zejména jazzovou rytmiku. Mezi první kompozice využívající inspiraci jazzem patří klavírní cyklus *Loutky* (1912). Soustavnější práci s jazzem ale Martinů využíval zejména v druhé polovině 20. let v orchestrálních skladbách *Le Jazz* (1928), *Jazz-Suite* (1928), *Sextet pro dechy a klavír* (1929) nebo např. 3. smyčcovém kvartetu (1929). Jazzovou rytmiku ale Martinů použil i ve svých jevištních dílech, jako *Voják a tanečnice* (1927), *Tři přání aneb Vrtkavosti života* (1929) nebo v jazz-baletu *Šach králi* (1930).

⁴⁶ Dorůžka, L., Poledňák, I.: *Československý jazz. Minulost a přítomnost*, Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1967, s. 25

V 50. letech po skončení 2. světové války v souvislosti s politickými změnami v české společnosti opadl zájem skladatelů o západní hudbu a zejména jazz. O to větší odezvu jazz zaznamenal v 60. letech, v období uvolňování komunistického režimu v Československu. Pouze ve dvou orchestrálních skladbách se jazzem inspiroval Jan Novák. Soustavné práci s jazzem se věnovala dvojice autorů Pavel Blatný a Alexej Fried.

Na rozdíl od Frieda, Novák ani Blatný nikdy nebyli aktivními jazzovými hudebníky a i v jejich kompozicích jazz vždy tvoří minoritní složku. Jan Novák, jehož přístup k jazzu zpracovává ve své rigorózní práci Jana Ondrušová,⁴⁷ v roce 1947 absolvoval studijní pobyt v americkém Tanglewoodu, ale na jeho tvorbu mělo prokazatelněji vliv studium u Bohuslava Martinů v New Yorku. Novák zapojil jazz ve skladbách *Capriccio* pro violoncello a orchestr a *Concertino* pro dechové kvinteto (obě 1957). Podrobnou analýzu *Capriccia* včetně charakteristiky Novákova stylu uvádí ve své práci Jana Ondrušová.

V díle Pavla Blatného zaujímá jazz oproti výše zmíněným autorům výsostné postavení. Dle rozhovoru Jany Ondrušové s Pavlem Blatným, začal Blatný psát skladby tzv. Třetího proudu nevědomky jako pokračování odkazu Igora Stravinského a Bohuslava Martinů. Snažil se především o humanizaci prvků Nové hudby, která byla na konci 50. let pod vlivem postwebernismu.⁴⁸ Hlubší práci s jazzem se Blatný věnoval od 60. do 80. let, kdy zkomponoval *Per orchestra sintetica* (1960), *Tre per SHQ* (1963),⁴⁹ *Koncert pro jazzorchester* (1964), *Studii pro čtvrttónovou trubku* (1964), *10'30"* pro symfonický orchestr (1965), *Pour Ellis* (1966), *Für Graz* (1968), *In modo classico* (1973) a mnoho dalších.

Z hlediska zahraničních recenzí a získaných ocenění je Blatného dílo vnímáno jako etalon českého Třetího proudu. Blatný ale nikdy nebyl výkonným hudebníkem, a to ani na poli evropské, ani jazzové hudby. Proto je v jeho skladbách cítit přístup k jazzu z pozice teoretika. Ve svých vyjádřeních také nepotvrzuje motivaci o syntézu

⁴⁷ Ondrušová, J.: *Proměny českého třetího proudu konce 50. – 70. let 20. století. Od Jana Nováka k Pavlu Blatnému*, rigorózní práce, Ústav hudební vědy, filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2002

⁴⁸ tamtéž, s. 19

⁴⁹ někdy také označováno jako *Tre per S+H* podle původního názvu souboru Karla Velebného pro který byla skladba komponována

těchto hudebních tradic za účelem jejich vzájemné symbiózy tak, jak popisuje základní princip Gunther Schuller ve své definici Třetího proudu: „*Už jsem o mém třetím proudu toho napsal víc než dost, ale ještě jsem nikde nezdůraznil, že jsem nechtěl spasit ani Novou hudbu – tím méně jazz – jejich vzájemným křížením. Chtěl jsem toliko (po roce 1960) s novým hudebním myšlením a v nových technikách komponovat se stejnými pocity, s jakými jsem složil Koncert pro orchestr (1956) nebo Suitu pro dechy (1958). Co jsem nenašel v Nové hudbě (spontánnost, muzikantství), hledal jsem v jazzu, co jazz nemá (tvar, formu, konstrukci), dala mi bohatě hudba vážná (nejenom tedy Nová).*“⁵⁰ Vedle již zmiňované diplomové práce Jitky Čechové se dílem Pavla Blatného (zejména částí díla inspirovanou jazzem) ve své disertaci velmi podrobně zabývá František Havelka.⁵¹

O „povýšení“ jazzu prostředky evropské hudební kultury se v českém prostředí naopak pokoušeli ryze jazzoví hudebníci a autoři. Nejvýraznějšími představiteli tohoto směru byli v Praze Karel Velebný a v Brně Jaromír Hnilička. Karel Velebný komponoval takto syntetické skladby zejména pro svůj soubor S+H, později SHQ, se kterým spolupracoval i Pavel Blatný. V letech 1962 a 1963 tak vznikly kompozice jako Pět dodeka nebo Budapešťská roláda (někdy také označována jako Budapešťská ruláda). Jaromír Hnilička se ve svých skladbách pokusil i o zapojení velmi moderních technik, jako je užití čtvrttónů – Rozpory (1963), bitonality – Poseidon (1964) nebo aleatoriky – Graf č. 1 (1964). Hniličkovu práci podrobněji rozebírá Vladimír Strakoš ve své diplomové práci.⁵²

2.3 Třetí proud v USA

K fúzi jazzu a evropské hudební tradice v USA docházelo opačným směrem. Autoři se snažili o „povýšení“ tradiční afro-americké hudby pomocí prostředků evropské kompozice. Americká muzikologie se tedy i k problematice Třetího proudu staví odlišným způsobem a ve snaze důsledně hájit principy jazzu je mnohem

⁵⁰ Blatný, P.: Z bloku vytrženo, in: *Opus Musicum*, č. 8, 1969, s. 245-6

⁵¹ Havelka, F.: *Pavel Blatný – představitel českého třetího proudu*, disertační práce, Katedra muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2001.

⁵² Strakoš, V.: *Umělecký profil jazzmana, aranžéra a skladatele Jaromíra Hniličky*, diplomová práce, Ústav hudební vědy, filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2001

kritičtější a silně polemizuje i s otázkou reálného ztvárnění Třetího proudu. Průniky obou hudebních kultur velice podrobně popsal a jednotlivé fáze specifikoval ve své disertaci Robert Loran Brown Jr. roku 1974.⁵³ Jeho klasifikaci přebírá ve své studii *Analyzing Third Stream* z roku 2000 a doplňuje o aktuálnější pohled David Joyner.⁵⁴

Brown průniky jazzu a evropské hudební tradice dělí do 6 kategorií:

- 1) ragtime
- 2) zjazzování evropských kompozic (orig. jazzing the classics)
- 3) stylistické imitace evropské hudby (orig. stylistic imitations of classical music)
- 4) symfonický jazz
- 5) west coast a cool school
- 6) Třetí proud

Joyner k této klasifikaci přidává přibližnou dataci jednotlivých fází. Zlatou éru 1., 2. a 4. kategorie tak klade mezi roky 1897 a 1930, konstatuje, že 3. kategorie prochází prakticky celou historií jazzu a kategorie 5 a 6 začleňuje do období od poloviny 40. až po konec 60. let 20. století.

První fázi syntézy obou hudebních kultur Brown spatřuje v ragtimech Scotta Joplina. Jasně definovaných a hudebním zápisem kodifikovaných skladbách s přehlednou strukturou, která (alespoň v Joplinově podání) nedávala prostor improvizaci. Skladbou, která definovala tento styl, byl *Maple Leaf Rag* z roku 1899. Joplin, za svého života označovaný jako „the first black classicist“, se pokusil i o přenesení ragtimu na operní pódia svou operou *Treemonisha* z roku 1911. Jednalo se o kombinaci ragtimu, operety, salónních písní a afro-amerických lidových písní. *Treemonisha* se ale na rozdíl od *Maple Leaf Rag*u nesetkala s posluchačským porozuměním.

Zjazzování evropských kompozic bylo v období ragtimu velmi populárním krokem. Jednalo se o vytváření úprav za účelem pobavení posluchačů, kdy byl klasickým skladbám propůjčen synkopovaný rytmus, většinou i v kombinaci s pro ragtime tak typickým stride piano doprovodem. Tímto stylem nahráli Tony Jackson a Ferdinand

⁵³ Brown, R. L.: *A Study of Influences From Euro-American Art Music On Certain Types of Jazz With Analyses and Recital of Selected Demonstrative Compositions*, disertační práce, Columbia University, New York 1974

⁵⁴ Joyner, D.: *Analyzing Third Stream* in: *Contemporary music review XIX*, č. 1, 2000, s. 63-87

„Jelly Roll“ Morton např. Miserere z Verdiho opery Trubadúr, James P. Johnson Rachmaninovo Preludium cis moll a Eubie Blake Wágnerovu ouverturu k opeře Tannhäuser. Tato praxe ale se serióznějším záměrem pokračovala i v 2. polovině 20. století. Například francouzský klavírista Jacques Loussier nahrál Bachovy skladby, kdy klavírní part (hraný striktně dle evropské tradice) byl podložen jazzovou rytmikou – kontrabasem a bicími. Ve Spojených státech nahráli v roce 1965 Bill Evans a Claus Ogerman jazzové podoby děl J. S. Bacha, F. Chopina, A. N. Skrjabina a G. Faurého.

Třetí Brownova kategorie – stylistická imitace evropské hudby – dosahovala syntézy několika způsobů. Tím prvním bylo využívání nejazzových hudebních nástrojů, jako jsou smyčce, dvojplátkové nástroje, lesní roh nebo tympány. Orchestr Paula Whitemana ve 20. a 30. letech působil v obsazení i s nástroji jako smyčce, harfa nebo banjo. Jako příklad takového obsazení v nahrávkách z 50. let Joyner uvádí např. nahrávku Petea Rugola s názvem Reeds in HiFi, nebo Jack Marshall Sextet – 18th Century Jazz, kde na dobové nástroje tento sextet hraje jazzové standardy.

Dalším způsobem imitace evropské hudby je dle Browna kompozice rozsáhlé programní skladby, která působí dojmem celistvého epického díla. Jak Joyner uvádí, většinou se ale jedná jen o skupinu kratších děl proložených improvizacemi, které spojuje motivická práce. Typickými ukázkami těchto suit jsou skladby Duka Ellingtona např. Such Sweet Thunder (1957) nebo The Far East Suite (1966) a Charlese Minguse Epitaph (1963) a The Black Saint and the Sinner Lady (1963). Za nejpropracovanější Ellingtonovu skladbu však Joyner považuje Reminiscing in Tempo, kterou napsal již v roce 1935. V této skladbě se totiž Ellington vyvaroval pouhému slepování kratších dílů do rozměrnějšího cyklu. Systematicky pracuje jen s jedním hlavním tématem, jedním vedlejším a několika mezivěťmi. Také zde Ellington rezignuje na klasická čtyřtaktová schémata, ale tvoří 20 a 30taktové celky, vnitřně dělené po 10, 14 nebo 18 taktech. Joyner také konstatuje, že Mingus ani Ellington se nesnažili cíleně imitovat modely evropské hudby, ale ve snaze o změnu klasických jazzových pravidel dospěli k těmto postupům. V některých případech se však autoři záměrně snažili využít modely evropské hudby, jako např. fugu nebo formy vycházející z dodekafonické variační práce. Mezi tyto autory řadí Brown Johna Lewise, Johna Carisiho nebo Gunthera Schullera.

Za vůdčí osobnost symfonického jazzu (v Brownově klasifikaci 4. kategorie syntézy) Joyner považuje Paula Whitemana, jehož taneční orchestr ve 20. letech čítal 35 hudebníků s velmi pestrým obsazením, jak již bylo psáno výše. Whitemanovi se v jeho skladbách podařilo zkombinovat posluchačsky nenáročnou směs taneční hudby, jazzu a evropské kompoziční techniky. Whiteman se pokusil o zvýšení srozumitelnosti ředěním jazzových rytmů a improvizací s příležitostným zapojováním hudby R. Wagnera, I. Stravinského nebo C. Debussyho (viz stylistická imitace evropské hudby). Vyvrcholením tohoto směru byla Whitemanova objednávka a provedení Rhapsody in Blue George Gershwinu v programu nazvaném An Experiment in Modern Music v roce 1924. Ve stejném duchu zkomponoval stride pianista James P. Johnson skladbu Yamekraw. Joyner poukazuje na to, že ve 20. letech byla improvizace v jazzu poměrně novým prvkem a jen málo muzikantů tuto techniku ovládalo. Tudíž vedle sebe stály souběžně dva proudy. Jeden tíhl k improvizovanému jazzu, druhý k vývoji prostřednictvím rozsáhlých forem evropského stylu. Jazz (a zejména ten improvizovaný) byl ve 20. letech stále vnímán jako méněcenná hudba, a tudíž se její povýšení prostředky evropské hudební tradice jevilo jako logický evoluční krok.

Jak ale Joyner podotýká, koncem 40. let se spolu se stylovou proměnou začal měnit i pohled na jazz. Jazz se vymanil ze sféry populární hudby a bebop začal být vnímán jako vysoce umělecká forma. Současně s touto stylovou proměnou se v New Yorku konce 40. let začal formovat souběžný stylový proud. Zejména orchestr Claude Thornhilla, který ve větší míře angažoval muzikanty vzdělané v soudobé evropské hudbě, začal hledat nové přístupy k jazzu. Thornhillovu orchestru se podařilo skloubit striktně bebopové linky s ellingtonovskou orchestrací. Stěžejní podíl na této fúzi měli aranžéři Gerry Mulligan, John Carisi a zejména Gil Evans.

V roce 1949 začali tyto aranžéři spolupracovat s nonetem Milese Davise, který časem vešel v povědomí jako Birth of the Cool band.⁵⁵ Toto uskupení se stalo klíčovým pro vznik nového stylu zvaného cool jazz. Davisovi se podařilo dát dohromady osobnosti s nejrůznějšími jazzovými zkušenostmi, mezi kterými byl i Gunther Schuller. Sám Davis si prošel působením u Charlieho Parkera a následně bebopem, část hudebníků přešla od Thornhillova orchestru a John Lewis a Kenny Clarke přišli z big bandu

⁵⁵ podle stejnojmenného alba Milese Davise z roku 1957

Dizzy Gillespieho. V 50. letech Davis natočil desky *Birth of the Cool* (1957)⁵⁶ a později již stylově odlišné album *Kind of Blue* (1959)⁵⁷, které se staly jedněmi z nejdůležitějších nahrávek newyorského cool jazzu. John Lewis na začátku 50. let inicioval vznik Modern Jazz Quartetu, jenž dle Joynera považoval Gunther Schuller za ztělesnění ideálu Třetího proudu. Modern Jazz Quartet se ve své hudbě ještě více přibližoval evropské hudební tradici, když využíval i starších forem, jako je fuga. Je třeba dodat, že se jednalo spíše o experimentální projekt než o masově populární styl.

Souběžně s newyorským cool jazzem se na západním pobřeží USA v Los Angeles vyvinul styl zvaný WestCoast. Hlavním představitelem tohoto stylu byl orchestr Stana Kentona. V 50. letech, kdy jazz hrála zejména komorní uskupení, Kenton postavil 45 členný orchestr, který působil až do jeho smrti v roce 1979. Kenton dokázal najít rovnováhu mezi populární a soudobou hudbou, a tak zaznamenal i úspěch u publika. Jeho orchestr byl protikladem newyorské scény jak po stránce obsazení, tak i stylové. Styl do značné míry ovlivňovali aranžéři vzdělaní v evropské hudbě. Pete Rugolo studoval u Daria Milhauda na Mills College v Oaklandu, Bill Holman a Robert Graettinger vystudovali Westlake College of Music v Los Angeles. Joyner Kentonův orchestr označuje za první řádný koncept Třetího proudu. Kentonova hudba ovlivnila i českou hudbu 60. let 20. století, jak dokládají četné rozhovory s Pavlem Blatným a Alexejem Friedem.

Joyner konstatuje, že po nástupu bebopu ve 40. letech a jeho uznání jako vysoce propracovaného a autonomního útvaru dochází i k proměně přístupu hudebníků k syntéze jazzu a evropské hudební tradice. Bebop dosáhl uznání a nebylo již tedy třeba „povyšovat“ jazz evropskou hudbou, případně jej dělat srozumitelnějším pro širší publikum. Motivací byl čistý experiment, který, co se recepce týče, se často nesetkal s porozuměním posluchačů. V případě použití postupů, jako jsou práce s dvanáctitónovou řadou nebo aleatorní techniky neoslovili autoři tak široké publikum, jako tomu bylo ve 20. letech, kdy čerpali z evropské hudby 19. století.

⁵⁶ deska *Birth of the Cool* je kompilací nahrávek z let 1949 a 1950

⁵⁷ album *Kind of Blue* bylo nahráno v obsazení tzv. prvního Milesova kvintetu - Cannonball Adderley (as), Paul Chambers (cb), Jimmy Cobb (ds), Bill Evans (p), Miles Davis (tp). Styl tohoto uskupení ovlivnil zejména příklon k modálnímu pojetí a bývá také označován jako Hard Bop, nicméně užití modální techniky znamenalo další (nezáměrný) průnik s evropskou hudební tradicí.

Nejen z Kentonovy hudby je ale zřejmé, že autoři již oběma hudebním stylům přikládali stejnou váhu a přistupovali k nim jako k rovnocenným partnerům.

Zastáncem hlubší syntézy byl Gunther Schuller (nar. 1925). Schuller pocházel z prostředí evropské hudební tradice. Jako syn houslisty newyorské filharmonie prošel klasickým vzděláním a své hudební začátky odstartoval v symfonickém orchestru v Cincinnati a následně orchestru Metropolitní opery v New Yorku. Schuller byl však fascinován nahrávkami Duka Ellingtona a také hudební scénou 52th Street. Jak již bylo řečeno, v letech 1949 a 1950 se stal členem Birth of the Cool Milese Davise. Schuller ale nikdy neovládal techniku jazzové improvizace. Po odchodu z Birth of the Cool začal spolupracovat s klavíristou Johnem Lewisem, absolventem University of New Mexico, členem big bandu Dizziego Gillespieho a zakladatelem The Modern Jazz Quartet. V polovině 50. let se k Schullerovi a Lewisovi přidal i free jazzový saxofonista Ornette Coleman. Schullerovy a Lewisovy experimenty na poli fúze evropské hudební tradice a jazzu vyvrcholily v roce 1957, kdy na přednášce v rámci Brandeis University Festival of Creative Arts ve městě Waltham Schuller formuloval definici Třetího proudu. Schuller tedy tvrdí, že Třetí proud je: *„type of music which, through improvisation or written composition or both, synthesizes the essential characteristics and techniques of contemporary Western art music and other musical traditions. At the heart of this concept is the notion that any music stands to profit from a confrontation with another; thus composers of Western art music can learn a great deal from the rhythmic vitality and swing of jazz, while jazz musicians can find new avenues of development in the large-scale forms and complex tonal systems of classical music.“*⁵⁸

V rámci festivalu vedle Schullerovy skladby zazněly kompozice na pomezí obou hudebních směrů od George Russella, Charlese Minguse, Milтона Babbitta a Harolda Shapira.

⁵⁸ „označení hudby, která skrze improvizaci nebo psanou kompozici, případně oběma prostředky, spojuje esenciální charakteristiky a techniky soudobé kompozice a ostatních hudebních kultur. Stěžejní myšlenkou této koncepce je, že každý směr může těžit z konfrontace s jiným směrem. Čili např. soudobí evropští skladatelé mohou využít vitality a rytmiky jazzu a jazzoví skladatelé mohou najít nové cesty vývoje v rozsáhlých kompozičních formách a tonálních systémech evropské soudobé hudby.“ volný překlad z: Schuller, G.: Third Stream, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 25, Sadie S. (ed.), Oxford University Press 2001, s. 401.

Konec éry Třetího proudu v USA Joyner klade do poloviny 60. let. Do této doby Třetí proud totiž neobhájil svoji pozici před posluchači ani hudebníky, kteří by systematicky pokračovali v Schullerově snaze, a byl vytlačen pokusy o syntézu soudobé evropské kompozice s rockovou hudbou.

2.4 *Estetické rozpory mezi Třetím proudem a bebopem v USA*

Joyner se ve své práci zabývá zejména faktory, které vedly k neúspěchu Třetího proudu v Americe. Tím zásadním faktorem podle něj byla změna vnímání jazzu jako populární hudby úzce spojená s nástupem newyorského bebopu. Americká společnost v jazzu našla hudební obraz společnosti a přijala jej za součást své kulturní identity. Z těchto důvodů byl Třetí proud v amerických jazzových kruzích vnímán jako ohrožení čistoty stylu a nežádoucí intervence nepůvodní kultury.

Po 2. světové válce se bebop v podání Dizzy Gillespieho, Charlieho Parkera nebo Thelonie Monka vyvinul ve složitý systém s unikátními harmonickými postupy, rytmickým spektrem nevystihnutelným současnou notací, ale zejména se zásadní rolí improvizací. Třetí proud se naopak ve snaze o komplexitu rozsáhlého díla vždy pevně držel notového zápisu, který limitoval rytmickou stránku kompozice a nedokázal vystihnout šíři jazzových akcentů. Dalším rozporem mezi bebopem a Třetím proudem byl přístup k harmonii. Zatímco bebop vycházel a rozvíjel tonální postupy, Schuller následoval atonální postupy Druhé vídeňské školy. Příkladem může být Schullerova seriální kompozice *Seven Studies on Themes of Paul Klee* z roku 1959. Ač zastánci Třetího proudu chápali užití atonálních postupů za další důkaz uznání jazzu jako vysoce umělecké formy, jazzové prostředí si tyto postupy vykládalo jako nepatřičné euro-elitářské vměšování. Atonální kompoziční postupy navíc odradily velkou část posluchačů, bez kterých nebylo možné tuto hudbu dál prezentovat a oslovit tak i další autory a interprety.

A nakonec z pohledu jazzové scény nejkontroverznějším tématem byl přístup Třetího proudu k improvizaci. Schuller improvizací praxi nikdy neodsuzoval, o čemž svědčí i angažmá saxofonisty Ornetta Coleman, ale samotný koncept Třetího

proudu improvizaci ve smyslu téma – chorusy – téma neumožňoval. Vedle již zmíněných atonálních postupů, které na rozdíl od tonálního konceptu neumožňují tvůrčí zpracování materiálu ve smyslu improvizace na tonální materiál, byla překážkou forma. Zatímco rozsáhlé jazzové kompozice jsou zpravidla suity z jednotlivých jazzových modelů prokládané improvizacemi, Třetí proud využíval složitějších a striktně prokomponovaných forem, které pro dosažení komplexnosti neumožňovaly volnou improvizaci praxi. V neposlední řadě k improvizaci v interpretaci skladeb Třetího proudu nepřispíval ani fakt, že interprety byli v převážné většině klasicky školení hudebníci bez větších praktických zkušeností s jazzem.

Třetí proud v Schullerově podání tak představuje spíše teoretický experiment, který se nesetkal se širším posluchačským ohlasem. Odsouzení Třetího proudu bylo v 60. letech částečně dílem defenzivního přístupu jazzové scény, nepochopením Schullerova přístupu k jazzu a zřejmě i příliš direktivním přístupem k teoretickému konceptu. Třetímu proudu nebyl dán prostor pro přirozený pozvolný vývoj, který by poskytl dostatečný čas pro oslovení širšího amerického publika.

Ač byly rozdíly mezi bebopem a Třetím proudem markantní, oba styly vznikly ze stejné potřeby vývoje jazzu. Každý z těchto souběžných proudů zvolil odlišný přístup, přičemž svoji životaschopnost prokázal bebop. Třetí proud (počínaje West Coast hudbou Stana Kentona) však měl značný vliv na evropskou hudební scénu, která logicky neměla tak silné citové vazby na jazz jako americká scéna, ale v druhé polovině 60. a zejména v 70. letech již nepochybovala o jeho kvalitách – přijala ho za rovnocenného partnera evropské hudební tradici.

3. SONATINA DRAMMATICA

Jak jsem zmínil již v kapitole popisující vývoj v tvorbě Alexeje Frieda, *Sonatina Drammatica* je první z jeho komorních skladeb. Ač Fried se svými orchestrálními kompozicemi sklidil i mezinárodní úspěch, nepodařilo se je pravidelně uvádět na živých vystoupeních. Orchester Gustava Broma byl nucen v 70. letech při živých koncertech hrát komerčnější taneční repertoár a v případě orchestru FOK, který se sólisty J. Válkem, F. Slováčkem a M. Petrem nahrál Friedův Jazzový trojkoncert pro flétnu, klarinet, lesní roh a orchestr z roku 1971, nezapadala Friedova soudobá tvorba do dlouhodobějšího dramaturgického plánu. Navíc Friedovy skladby počítaly s jazzovou improvizací složkou, kterou nemohli kmenoví členové orchestru poskytnout. Logickým krokem tedy byla komorní kompozice. Další prostředky, pomocí kterých se snažil Fried zpřístupnit své skladby, budou předmětem mé analýzy v následující kapitole.

Sonatina Drammatica byla napsána v roce 1975. První snímek byl pořízen zřejmě již v roce 1976,⁵⁹ kdy v brněnském studiu Československého rozhlasu Sonatinu nahráli členové Orchestru Gustava Broma Igor Vavrda a Milan Vidlák. V roce 1982 si Sonatinu vyžádala Nora Grumlíková, která ji zařadila na repertoár a v témže roce ji s Jaroslavem Kolářem nahrála v pražském studiu Československého rozhlasu. Pod tlakem Grumlíkové však Fried v Sonatině provedl úpravy. Vedle dílčích změn ornamentiky je nejviditelnějším škrtnutím 4 taktů ve 2. větě, který byl přenesen i do tisku not z roku 1983.⁶⁰ Protože ale Fried nebyl spokojen se zvukem nahrávky a zejména přílišnou ornamentikou Nory Grumlíkové,⁶¹ byla v roce 1984 na LP v rámci výběru skladeb *Týden nové tvorby*⁶² zařazena nahrávka Igora Vavrdy s Milanem Vidlákem. Původní znění skladby je zřetelné z autografu a zejména jeho kopie určené pro tisk, které v elektronické podobě přikládám k této práci.

⁵⁹ dle vyjádření Alexeje Frieda ml. Snímek v archivu ČRo jsem již nenašel a na LP *Týden nové hudby* není uveden termín pořízení snímku.

⁶⁰ Fried, A.: *Sonatina Drammatica pro housle a klavír*, Panton 2201, 1983, Praha

⁶¹ dle ústního rozhovoru s Alexejem Friedem ml. dne 5. 5. 2012

⁶² *Týden nové tvorby, Alexej Fried: Sonatina Drammatica*, Panton 8111 0477, 1984, kompilace desky provedena 20. 9. 1984 ve studiu Československého rozhlasu Brno

Vedle původního obsazení se Sonatina Drammatica dočkala úprav i pro xylofon s doprovodem klavíru a klarinet s doprovodem klavíru.

Přibližně v roce 1988 Fried upravil Sonatinu Drammatica pro pětiřadý xylofon Beny Havlů (vl. jménem Božena Kubicová) s doprovodem klavíru. Díky unikátnímu rozsahu na zakázku konstruovaného nástroje Fried nemusel výrazněji do partu zasahovat, a tak tato úprava celkem věrně kopíruje původní předlohu. Tuto verzi nahrálo duo Havlů – Rod v roce 1997 v plzeňském studiu Českého rozhlasu.⁶³ Pro účely sólových vystoupení Beny Havlů bez doprovodu klavíru upravil v roce 1992 Fried 3. větu. Protože se jedná o variační větu obsahující jak vlastní materiál, tak ale i materiál z 1. věty (který tvoří rámec mezi začátkem 1. věty a koncem 3. věty), dopsal k této úpravě introdukci, která využívá téma z 1. věty, a tím zajistil uzavřený formální rámec samostatně hrané 3. věty. Stejně jako úprava Sonatiny Drammatica pro xylofon s doprovodem klavíru je i Friedova úprava pro klarinet s doprovodem klavíru prakticky přísnou transkripcí. Tuto verzi skladby ve studiu Českého rozhlasu v Plzni nahrála v roce 1998 Ludmila Peterková za doprovodu Eduarda Spáčila.⁶⁴

Nahrávka Igora Vavrды a Milana Vidláka posloužila také Ivance Kupicové jako podklad k baletnímu zpracování Sonatiny Drammatica. V rámci tanečního večera Tančírna zpracovala vedle skladeb Bohuslava Martinů, Petra Ebena nebo Leoše Janáčka všechny 3 věty skladby. Od 20. 12. 1990 do derniéry 26. 11. 1992 byla Sonatina Drammatica uvedena 27krát na scéně Národního divadla v Praze a jednou 5. 5. 1991 na zájezdě Národního divadla v Zemském divadle v Brně. Prakticky nezměněnou choreografii uvedla Ivanka Kupicová v roce 1999 v divadle v Ústí nad Labem. V rámci pořadu Triptych moderních choreografií byla i zde Sonatina Drammatica uváděna po dobu 2 sezón.

V následné analýze jsem vycházel z nahrávky Igora Vavrды a Milana Vidláka z roku 1976⁶⁵ a komparace autografu zapůjčeného panem Alexejem Friedem ml. a not vydaných v roce 1983 v nakladatelství Panton.⁶⁶

⁶³ nahrávka byla zařazena na CD: Bena Havlů, Rudolf Rod: *Xylophone Redivivus*, CD BHRR 03 Praha, 1997

⁶⁴ Ludmila Peterková, Eduard Spáčil: *Double Recital*, MIDI MUSIC STUDIO 1998

⁶⁵ Týden nové tvorby, *Alexej Fried: Sonatina Drammatica*, Panton 8111 0477, 1984, kompilace desky provedena 20. 9. 1984 ve studiu Československého rozhlasu Brno

⁶⁶ Fried, A.: *Sonatina Drammatica pro housle a klavír*, Panton 2201, 1983, Praha

3.1 1. věta: *Allegro*

Expozice:

Skladba začíná uvedením hlavy hlavního tématu „A/a“ bez introdukce. V prvních 4 taktách je exponován materiál, který osciluje v tónině a moll.



obr. 1: takty 1 – 4; téma „A/a“

Týž materiál je v taktech 5 až 8 opakován ovšem s vybočením do b moll v 7. taktu, které předznamenává postup v taktech 9 až 17. Zde Fried rozpracovává předložený materiál a po prvotní prodlevě klavíru na tónu A v taktech 9 až 12 chromaticky postupuje až na Es v taktu 17. Napětí je stupňováno také změnou taktu 4/4 přes 3/4 až na 2/4, což evokuje změnu tempa.

V taktu 17 Fried uvádí nový melodický materiál, charakteristický sestupnými tečkovanými sekvencemi. Tuto pasáž mezi takty 17 a 28 označují jako „A/b“.



obr. 2: takty 17 – 20; téma „A/b“

Změnu charakteru hudby přináší zejména klavírní part, který nově nekopíruje melodickou, ani rytmickou linii houslí. Klavír zde důsledně setrvává na dané harmonické funkci, čímž vytváří samostatné pásmo kontrastující s melodickou linkou houslového partu. I přes změny taktu a rozšířenou tonalitu doprovodu je tato pasáž zklidňujícím úsekem před nástupem 3. melodického materiálu v taktu 29.

Materiál „A/c I“ je tvořen nejprve dvěma 3taktovými pasážemi, kdy housle rytmezují sestupnou melodickou linii nejprve s prodlevou tónu e^2 v horním hlase a poté a^1 za doprovodu klavíru v oktávách. Doprovod spolu s melodickou linkou systematicky střídá půltónové a tritónové tenze.



obr. 3: takty 33 a 34; téma „A/c I“

V taktech 36 až 45 následuje sekvence zmenšených akordů rozpracovaných do vzestupné linie dvojjzvuků v partu houslí s osově symetricky obloukovým doprovodem složeným z chromatického postupu basu a velké septimy v pravé ruce. Tento materiál je následně samostatně zpracováván, proto jej označuji jako „A/c II“.



obr. 4: takty 36 – 38; téma „A/c II“

V taktu 45 začíná silně modulující spojovací oddíl, který kvartovými akordy, případně akordy s přidanou kvartou přejde ze moll do F dur v taktu 51. Charakteristický je zde doprovod, jehož pravidelný rytmus a harmonickou sazbu za využití tritónů a velkých septim Fried využije i v provedení.



obr. 5: takty 45 – 47; spojovací oddíl

V taktech 52 až 60 dochází ke zklidnění a z tóniny F dur přechází přes d moll do tóniny e. Melodie přechází do triolového rytmu, čímž anticipuje rytmus následujícího vedlejšího tématu. Houslový a klavírní part se zároveň střídají v prezentaci hudebního toku, kdy držený tón, nebo akord v jednom nástroji je komplementárně doplňován hrou nástroje druhého.



obr. 6: takty 52 – 56; spojovací oddíl

V taktu 61 začíná lyrické vedlejší téma „B“ ve vedlejší tónině e moll. Po prvních 2 taktech, ve kterých zazní jako introdukce pouze doprovod uvádějící rozklad akordu e moll s přidanou čistou kvartou a malou sextou, nastupuje v houslích triolová, převážně sestupná melodie. Bas houpavě střídá první a pátý stupeň, aby se přes chromatický krok vrátil zpět na E.



obr. 7: takty 61 – 63; vedlejší téma „B“

Provedení:

Zpracováním právě exponovaného materiálu začíná provedení. Původně triolová melodie je v taktech 68 až 70 zrychlena přepisem do osminových not, čímž Fried znovu stupňuje napětí a připravuje se na změnu tóniny.



obr. 8: takty 68 a 69; provedení tématu „B“

V taktu 71 přechází harmonie do es moll a rytmus melodie se vrací do osminových triol, čímž dojde opět k uvolnění napětí. Zde již Fried nestřídá pouze bas, ale celé harmonické funkce, čímž se připravuje na modulaci.



obr. 9: takty 71 a 72; provedení tématu „B“

Po opakovaném střídání Es dur a As dur v taktu 75 přechází do d moll, aby přes As, Des a G dospěl k finálnímu C v taktech 79 až 82. Fried se zde pohybuje již v pásmu velice rozšířené harmonie. Konkrétně v taktu 80 zazní akord c moll s přidanou septimou, malou nonou a zvětšenou undecimou. Ta je jako tón fis zapsána v houslovém partu, ale klavír hraje ges, čili stejný tón, nicméně v enharmonické

záměně. Tato praxe se v jazzové hudbě ujala z důvodu zpřehlednění zápisu složitých harmonií do akordových značek. Pro zápis akordu: c – es – g – b – des – fis, tak místo tradiční značky $Cmi^{7\ 9-11+}$ může autor přehledněji zapsat Ges/Cmi (bas = c – es – g, nadstavba = ges – b – des).



obr. 10: takty 79 – 82; akord $Cmi^{7\ 9-11+}$ v klavírním partu jako Ges/Cmi

Následně od taktu 83 je zpracováváno téma „A/c“ v tónině e moll. Fried zpracovává oba jeho houslové motivy současně. Housle zpracovávají sekvenční motiv z taktů 36 až 44, zatímco klavírní doprovod vychází z taktů 30 až 35. Původně houslový motiv sestávající ze sestupné linie not s prodlevou v horním hlase zde Fried invertuje, čímž dosáhne prodlevy na tónu H, nad kterým prochází, zprvu chromaticky, vzestupná linie vrchního hlasu. Klavírní part je tu doplněn ještě o 3. hlas ve funkci basu, který v taktech 83 a 84 po prvotním uvedení tónu E anticipuje postup vrchního hlasu.



obr. 11: takty 83 a 84; provedení tématu „A/c I a II“ současně

Od taktu 85 Fried stupňuje napětí vzestupným chromatickým postupem obou hybných hlasů klavírního partu, ke kterým se v taktu 89 přidává i původně statický

prostřední hlas. Takto Fried postupuje až k vrcholu v taktu 94, na který po césuře navazuje doslovné uvedení melodického materiálu „A/c I“ s prodlevou na tónu a¹ (takty 33 a 34). Doprovod oproti původním oktavovým běhům nyní unisono hraje stejné houslové téma, jedná se ale o jeho podobu z taktů 30 a 31, čili s prodlevou na tónu e².



obr. 12: takty 95 – 97; provedení tématu „A/c I“ unisono

Po bitonálním pásmu v taktu 97 nastupuje téma „A/a“. V taktech 98 až 105 zazní prvních 8 taktů expozice. Klavírní part je doslovnou citací, housle nicméně hrají v kvintové transpozici (klavírní part je totožný s expozicí). Odstup uvedení takto minimálně upravené podoby ústředního motivu skladby od prvního zaznění v expozici je dostatečný pro to, aby se posluchač domníval, že slyší téma „A/a“ v původní podobě. Ve skutečnosti se však jedná o zpracování již exponovaného materiálu, které ale připravuje posluchače na zásadní charakterovou změnu zvuku a nastupuje tak tektonický vrchol, který se neshoduje s formálním dělením skladby. Přes tóninu B dur v taktu 104 přechází Fried do a moll.



obr. 13: takty 102 – 105; provedení tématu „A/a“

V taktu 106 začíná Fried zpracovávat klavírní doprovod tématu „A/b“. Takty 106 a 107 hraje pouze klavír, který v a moll uvádí doprovod z taktů 17 až 21, nyní ale v 5/4 taktu, čímž dostává hudba na dramatictosti. V taktech 108 a 109 housle varíují první 2 takty tématu „A/a“, stejně tak v taktech 111 a 112. Následují dvě třítaktové fráze, kdy každá sekvenčním způsobem zpracovává krátký motivek. V taktech 120 až 122 dochází ke změně rytmu na 3/4 a v harmonii k chromatickému postupu (a moll) – c moll – h moll – b moll – (a moll). Pokud převedeme tři 3/4 takty na doby, přibližně odpovídají dvěma 5/4 taktům a můžeme tedy říci, že se jedná o kadenční postup uzavírající 16taktové schéma, které je velice obvyklé v blues. Tvorba melodie mezi takty 106 a 122 evokuje techniku tzv. licků. Licky jsou naučené motivky, které se začínající jazzoví hudebníci učí v nejběžnějších tóninách. Při improvizaci je poté užívají a postupně varíují. Skládáním takovýchto sekvenčních úseků poté může vzniknout improvizací pasáž. Ve světle této charakteristické pasáže můžeme i uvedení hlavního tematického materiálu v taktech 98 až 105 chápat jako „hlavu“ jazzové skladby, která předkládá tematický a harmonický materiál určený k improvizacímu zpracování. Jedná se tedy o jazzovou formu vnořenou do formy evropské.



obr. 14: takty 106 – 109; nástup quasi improvizace a „lick“ vycházející z tématu „A/a“



obr. 15: takty 118 – 122; ukázka práce s „licky“ a chromatická kadence a, c, h, b, (a)

Předchozí postupy Fried následně drolí, když po 2 taktech v 5/4 taktu se sekvenční melodií evokující téma „A/c“ cituje předchozí 3 takty v 3/4 taktu s chromatickým postupem v harmonii a s oktávovou transpozicí melodie. Jako zklidnění před nástupem nového materiálu v taktech 128 a 129 Fried opakuje takty 123 a 124.

V taktech 130 až 145 následuje klidnější pasáž v 3/4 taktu. Klavírní part pokračuje v rytmickém schématu předcházejících taktů, melodická linka je již ale tvořena delšími frázemi tvořícími oblouky na rozdíl od jednosměrných linií lickové pasáže v taktech 106 až 122. V basu Fried opět využívá chromatických postupů, kdy v taktech 131 až 135 můžeme nad prodlevou na tónu B zpozorovat invertovaný chromatický průchod použitý v tématu „A/c I“.



obr. 16: takty 131 – 135; provedení invertovaného tématu „A/c I“ v basu

Tato pasáž v taktu 140, resp. 144 ústí do tonálního centra E s mollovou tercií (e – b – es – dis).

V taktu 145 následuje zpracování tématu „A/c I“ v houslovém partu. Po prvním taktu klavírního úvodu v oktávovém zdvojení nastupuje uvedení samotného tématu, nejprve s prodlevou na tónu d¹ v taktech 146 až 148, poté je téma zkráceno do dvou taktů 149 a 150, kde zazní s prodlevou na tónu a¹ a po změně 4/4 taktu na 3/4 zazní s prodlevou na e².



obr. 17: takty 146 – 148; provedení tématu „A/c I“

Téma „A/b“ nastupuje v taktu 154. Nástup tématu je oproti původní tónině v kvintové transpozici. Zásadní charakterovou změnu přináší přepis do 6/4 taktu na místo původního 4/4 a také doprovod, jehož bas již není tvořen houpavým střídáním 1. a zmenšeného 5. stupně ale chromaticky sestupnou řadou mezi B a B₁.



obr. 18: takty 154 a 156; provedení tématu „A/b“ s chromatickým basem

Tento úsek končí houslovou melodií v oktávách za doprovodu kvartových akordů, které v taktu 159 ústí do kvartového akordu b – es – a – d – g a v taktu 161 do

alterovaného zmenšeného akordu e – g – b – des s přidanými f – c – fis. Pasáž je ukončena chromatickým během houslí od tónu a po f³ v taktech 162 až 165.



obr. 19 a 20: takty 158 – 161; provedení kadence před nástupem formálního předělu

Následuje přesné opakování taktů 95 až 105, čili první zpracování témat „A/c“ a „A/a“, které v taktu 105 předznamenávalo nástup quasi improvizace. Zde, v taktu 177, nastupuje repríza.

Repríza:

Repríza je velice zkrácená. Původně 17taktové téma A/a zde zabírá pouze 8 taktů mezi 177. a 184. taktem. Prakticky Fried uvádí až 2. polovinu tématu, a to pasáž z taktů 9 až 16. Doprovod je přepracovaný do komplementárního rytmu, kdy nad stagnujícím basem původní harmonii expozice přiznává klavír v pravé ruce.

V taktu 185 nastupuje téma „A/b“. Melodie věrně kopíruje znění expozice až do taktu 195. Typicky houpavý doprovod Fried zachovává a až do taktu 188 také přesně cituje expozici. V taktu 189 ale klavírní part upravuje, čímž přechází do spojovací pasáže v taktech 196 až 199, která připravuje nástup tématu „B“.

Vedlejší téma nastupuje v taktu 200, a to v hlavní tónině a moll. Oproti původnímu zápisu v 6/4 taktu zde Fried střídá vždy dva 4/4 a dva 3/4 takty, kdy právě druhý 3/4 takt je oproti původnímu znění nově vložen. Doprovod zde není v původním znění, ale vychází z předchozí pasáže a komplementárně doplňuje melodii. Když v 4/4 taktech housle hrají triolovou melodii, v klavírním partu zní přes tyto dva

takty držený akord a moll. Naopak přes 3/4 drží housle také jediný tón, který rytmicky doplňuje klavír. Tuto techniku Fried v expozici nepoužil ve vedlejším tématu, ale v druhé části spojovacího oddílu v taktech 52 až 60. Fried tedy reprizuje vedlejší téma v hlavní tónině a současně i připomíná spojovací oddíl, jehož tematický a harmonický materiál z důvodu absence modulace nevyužil.



obr. 21: takty 200 až 204; repríza vedlejšího tématu „B“ v hlavní tónině

Postupné uklidnění hudebního toku podporuje také pravidelné decrescendo v houslových 4/4 taktech a crescendo v taktech 3/4, kdy se o hudební tok stará klavírní part.

Po zklidňující pasáži v taktech 210 až 213 přichází reminiscence tématu „A/a“ v taktech 214 až 219, ale již bez harmonické oscilace doprovodu mezi a moll a G dur. V taktech 220 až 231 housle znovu připomenou sekvenční materiál z druhé poloviny tématu „A/c“, aby úplný závěr skladby v taktech 232 až 235 byl alespoň v klavírním partu vystavěn z hlavy tématu „A/b“ a unisonem na akordu A bez přiznané tercie v taktu 238.

První věta Sonatiny Drammatica je tedy zpracována v sonátové formě. Fried se drží tradičního harmonického plánu hlavní a vedlejší tóniny včetně tonálního sjednocení v repríze. Tento klasický model je ale v mikrostruktuře soustavně narušován. V harmonickém pásmu se jedná o značné využívání tonálních jader bez jasně stanoveného tónorodu, a to použitím kvartových akordů, nebo akordů bez přiznané tercie určující tónorod. Pro zvuk skladby jsou charakteristické půltónové tenze, které v určitých pasážích tvoří až bitonální pásma. Půltónové vztahy, které charakterizují velkou část melodického materiálu, Fried velmi často používá i

v harmonických postupech. Jednotlivé harmonické funkce tedy nespojuje dle tradičních zásad kvintové, případně terciové příbuznosti, ale chromatickými postupy, které jsou v jazzové terminologii vysvětlovány jako dominantní funkce v tritónové záměně.

Zcela zásadním je ale také tektonický průběh věty, který se neshoduje s průběhem formálním. Z hlediska sluchové analýzy je přechod mezi expozicí a provedením v taktu 68 prakticky kontinuálním během, který je možné zpozorovat až při detailnějším studiu notového materiálu. Tektonický vrchol přichází až v průběhu provedení a předznamenává charakterově naprosto odlišnou quasi improvizaci pasáž. Posluchačův pocit, že provedení nastupuje až v taktu 98, Fried ještě následně posiluje uvedením naprosto stejného tektonického vrcholu v taktu 166, kde ale tento vrchol předznamenává nástup reprízy, čili tektonický průběh zde odpovídá formálnímu předělu a v posluchači tak posiluje již nabytý dojem, že se formální předěl mezi expozicí a provedením shoduje s tektonickým vrcholem.

Expozice:

A/a t. 1 – 16; **A/b** t. 17 – 28; **A/c** t. 29 – 44 (**I.** 29 – 35 téma, **II.** 36 – 44 sekvenční postup); **SO** t. 45 – 60 (45 – 51 modulace do F, 52 – 60 modulace do e moll + komplementární rytmus); **B** t. 61 – 67

Provedení:

B t. 68 – 70 (osminky); **B** t. 71 – 82 (modulace); **A/c II.** vi + **A/c I.** p t. 83 – 94; **A/c I.** unisono t. 95 – 97; **A/a** melodie o V. výše t. 98 – 105; **quasi improvizace** t. 106 – 129; **A/b** rytmus + **A/c I.** chromatika t. 130 – 144; **A/c I.** transpozice t. 145 – 153; **A/b** transpozice + chromatika v basu t. 154 – 157; **modulace** t. 158 – 161; **chromatický běh** t. 162 – 165; **A/c I.** unisono 166 – 168; **A/a** melodie o V. výše t. 169 – 176

Repríza:

A/a (2. část) t. 177 – 184; **A/b** t. 185 – 199; **B** + střídání hlasů jako v **SO** t. 200 – 213; **A/a** – reminiscence t. 214 – 219; **A/c II.** – reminiscence t. 220 – 231; **A/b** – závěr t. 232 – 238

3.2 2. věta: Andante

Druhá, pomalá věta začíná sestupným chromatickým krokem na akord Es bez přiznané tercie. Ve 3. a 4. taktu týž akord zazní v arpeggiu. V taktu 5 nastupuje oddíl „A“ oktavovým skokem na tónu b v partu houslí hraným pizzicato. Tento tón je anticipován v druhé osmině 5/4 taktu. Uvedený model označuji jako „A1“. V taktu 6 je spodní tón melodie o půltón zvýšen na h, čímž vznikne disonantní skok v intervalu malé oktávy, který Fried hojně využíval již v první větě. Chromatický posun základního tónu melodie je stejně jako v taktu 5 anticipován již v druhé osmině taktu v klavírním partu. V chromatickém postupu na tón c¹ Fried pokračuje v taktu 7, aby se vrátil zpět přes tón h do b v taktu 9.



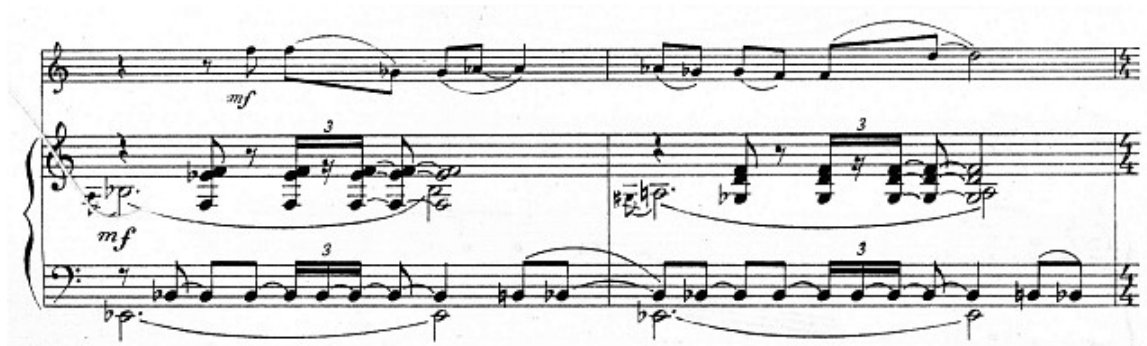
obr. 22: takty 1 – 7; introdukce a začátek oddílu „A1“

V taktech 9 a 10 housle drží tón b. Klavírní doprovod nad prodlevou na tónu Es doplňuje akordickým průchodem v tonálním centru Es. Klavírní part tvoří charakteristický materiál „A2a“.



obr. 23: takty 9 a 10; téma „A2a“

V taktech 11 a 12 nastupuje v partu houslí melodický prvek „A3a“. Jedná se o melodii, která na rozdíl od prvního tematického materiálu začíná sestupným skokem o velkou septimu. Doprovod stagnuje v es. Vavrda s Vidlákem tuto pasáž hrají pizzicato. V autografu je však značka „pizz.“ škrtnuta, proto se nedostala ani do tištěných not (1983). Nora Grumlíková na nahrávce z roku 1982 tuto pasáž již hraje smyčcem, proto je pravděpodobné, že tato změna vznikla z jejího popudu.



obr. 24: takty 11 a 12; téma „A3a“

V taktech 13 a 14 opět zazní „A2b“. Oproti původnímu znění z taktů 9 a 10 nyní s menšími změnami na pozici třetí, páté a šesté osminy ve 13. taktu.

Téma „A3b“ zazní v transpozici v taktech 15 a 16. V autografu je značka „pizz.“ opět přeškrtnuta a v nahrávkách se opakuje situace z taktů 11 a 12. V taktech 17 až 19 následuje sestupná pasáž hraná arco, která zklidňuje hudební tok před opětovným uvedením „A2a“ v taktech 20 a 21, čili ve stejné podobě jako v taktech 9 a 10. Závěr oddílu „A“ tvoří v taktu 22 vzestupný chromatický krok na akord Es opět bez přiznané tercie. Společně se sestupným chromatickým postupem na Es v prvním

taktu tak Fried uzavírá rámec oddílu „A“. Místo arpeggia na témže akordu, které zaznělo v taktech 3 a 4, zde již připravuje modulaci pro nástup oddílu „B“.



obr. 25: takty 22 a 23; závěr oddílu „A“

Část „B1“ nastupuje v 6/4 taktu číslo 24 v tónině d moll. Vedle sebe zde jako průchozí tóny zaznívají jak malá, tak i velká tercie, čímž dochází opět k půltónové tenzi a tonální neukotvenosti. Melodie však vždy prochází přes f², čímž podporuje mollový charakter. V taktu 25 harmonie vybočuje do Es. Doprovod hraje durovou tercii G, ale zároveň zaznívá i tón Fis, čili mollová tercie v enharmonické záměně. Fried tak záměrně pokračuje v tonální neukotvenosti. V taktu 26 se tónina vrací do D, aby v taktu následujícím opět vybočila do Es.



obr. 26: takty 24 a 25; téma „B1“

Takt 28 přináší změnu taktu na 4/4 a připravuje modulaci z tonálního centra D.

V taktu 29 nastupuje oddíl „B2a“. V 5/8 taktu je tvořen sestupnou melodií v houslovém partu a doprovodem tvořeným basem v levé ruce a harmonickou nadstavbou v ruce pravé. Fried i zde využívá rozšířené tonality v podobě velmi

alterovaných akordů. Lze ale říci, že po tonálním centru H v taktu 29 přechází přes E, B a A do D v taktu 33.



obr. 27: takty 29 – 32; harmonický průběh tématu „B2a“

Se změnou taktu na 4/4 nastupuje v taktu 33 část „B3“. Ta je tvořena drženým tónem a následně triolovým během v houslovém partu, kde melodie je zdvojená v oktávě. Doprovod po uvedení basového tónu následné harmonické plochy přichází postup basu v triolách, který vyústí chromatickým postupem na základní tón harmonie taktu následujícího. Tato pasáž se odlišuje od zbytku druhé věty svým charakterem, kdy současně zaznívající triolové pasáže evokují bluesové postupy.



obr. 28: takty 33 a 34; téma „B3“

Po střídání tónin D a G v taktech 33 až 36 přichází pasáž „B2b“ a harmonický pohyb z E, A a Des do C v taktech 40 až 42. Houslový běh je doplněn velmi komplexním harmonickým doprovodem, který v taktech 41 a 42 ústí do akordu C dur obohaceného o tóny b, des, ges ale nyní i es! Jedná se o variantu akordu, který Fried

použil již v první větě, konkrétně v taktu 80, ale zde harmonii navíc zahušťuje přiznáním obou tónorodů.

Opětovné použití alterací v enharmonických záměnách nám dokládá Friedův přístup k jazzu, který byl opřen o zkušenosti výkonného hudebníka a aranžéra. Tento akord by byl pro účely jazzové praxe přehledněji zaznamenan jako $E_s mi 7/c$ (bas = c – e – g, nadstavba = es – ges – b – des)



obr. 29: takty 40 – 42; závěr oddílu „B“ na akordu $E_s mi 7/c$

Současně s tektonickým vrcholem oddílu „B“ dochází i k formálnímu předělu. V taktu 43 se navrací oddíl A. Vavrda s Vidlákem reprízují materiál „A1“, který je ale v autografu škrtnut. Tyto čtyři takty nehraje Grumlíková, ani se nedostaly do tištěné verze not. Tento škrtnutí zřejmě vzešel z popudu přímo Frieda, protože jak verze pro xylofon a klavír (Duo Rod), tak i klarinet a klavír (Peterková a Spáčil) tento škrtnutí respektují a začínají tedy až materiálem „A2a“.⁶⁷

V naprosto identickém znění s prvním uvedením následuje materiál „A3a“ v taktu 45, „A2b“ v taktech 47 a 48 následované transponovaným „A3b“ z taktů 15 a 16 i se sestupnou pasáží ukončenou materiálem „A2a“. Je třeba říci, že se pasáže naprosto shodují, a to i co se problémů se zápisy a škrty značek pizzicato týče.

Na samý závěr je opět uvedeno téma „A1“ a rámec věty je uzavřen vzestupným chromatickým krokem z taktu 22 a následně rozkladem akordu E_s bez přiznané tercie.

⁶⁷ škrtnutí oddílu „A1“ je patrný v elektronické podobě autografu skladby, který je přílohou této práce

Druhá věta v pomalém tempu je tedy zpracována na půdorysu velké symetrické třídílné formy A – B – A. Od původně zamýšleného doslovného návratu materiálu A Fried očividně upustil, a tak i zde Fried na první pohled zcela jasnou formu modifikuje. Oproti první větě však Fried již nemáte posluchače odlišným umístěním tektonických vrcholů a formálních předělů. Rámec oddílu „A“ tvořený chromatickým krokem do tonálního centra Es pak ještě více celou formu zpřehledňuje.

Z hlediska zvuku jsou zásadní právě chromatické kroky, které často v kombinaci s prodlevou procházejí přes velmi disonantní intervaly a vytváří tak půltónové tenze. Opět se Fried vyhýbá jasné tonální vyhraněnosti, a to jak užitím akordů bez přiznané tercie, stejně jako tomu bylo i v první větě, tak ale nově i užitím velice alterovaných akordů, kde alterace přináší v enharmonické záměně i tercii opačného tónorodu. Tento postup je patrný například v taktech 41 a 42.

Bluesový charakter je vedle triolových postupů v rytmické stránce také podpořen užitím jazzové synkopy, která se liší proporcí mezi notami. Na rozdíl od synkopy v evropské hudbě, která dělí hodnoty not v poměru 3:1 (např. čtvrtě nota s tečkou : osminová nota) dochází v blues k dělení 2:1. Jazzová synkopa je charakterizována jako triola s vynechanou 2. notou v případě sudého rytmu, nebo jako posloupnost noty dané hodnoty a následně noty s hodnotou poloviční v případě lichého rytmu (v 3/4 taktu např. posloupnost 1/4, 1/8, 1/4, 1/8).

A = introdukce (1-4), A1 (5-8), A2a(9-10), A3a (11-12), A2b (13-14), A3b (15-16), sestupná mezivěta (17-19), A2a (20-21), coda (22-23)

B = B1 (24-28); B2a – modulace (29-32); B3 – blues (33-36); B2b – modulace (37-39); coda – plocha na akordu C (40-42)

A = ~~A1~~(???); A2a (43-44); A3a (45-46); A2b (47-48); A3b (49-50); sestupná mezivěta (51-53); A2a (54-55); A1 (56- 59); coda (60-62)

3.3 3. věta: Allegro

Tempovým označením ale i zvukem se třetí věta vrací k hudebnímu charakteru věty první. V taktu 1 až 4 nastupuje téma oddílem „a“ v tónině d moll. Charakteristickou je vzestupná melodie vracející se vždy na prodlevu na tónu d¹, chromatický postup v basu a melodický oblouk, který po vzestupné melodii v lichých taktech zajišťuje sestup na tón a v taktech sudých.



obr. 30: takty 1 a 2; oddíl „a“ tématu

Oddíl „b1“ nastupuje v 5. taktu. Opět v d moll je rozpracováván předešlý melodický model uvedený v lichých taktech. Klavírní doprovod opouští chromatické postupy a bas stagnující v extrémně nízké poloze doplňuje akordické pásmo kopírující pohyb prodlevy v houslové melodii. Ta totiž z původního d¹ v taktech 6 a 7 prochází přes e¹, f¹ a g¹ až na a¹ v taktu 8, kde celá harmonie přechází do a moll.



obr. 31: takty 5 a 6; oddíl „b1“ odvozený z lichých taktů oddílu „a“

Rytmický obrys melodie taktů 8 až 11 vychází ze sudých taktů oddílu „a“. Fried i při tvorbě tohoto motivu využívá současně prodlevy i chromatické postupy. Zatímco bas, prostřední hlas a houslový part na první době drží prodlevu na tónu a, doprovodný hlas v levé ruce klavírního partu chromaticky klesá a protipohyb mu chromaticky tvoří pravá ruka. Triolová skupinka v melodii prochází dle klíče 0; +1; -2; +3 (čili e^2 ; f^2 ; es^2 ; fis^2).



obr. 32: takty 8 – 10; oddíl „b1“ odvozený ze sudých taktů oddílu „a“

V taktech 12 až 15 se vrací díl „a“ v původním znění a v taktu 16 na něj navazuje díl „b2“.

Melodie opět rozpracovává model z lichých taktů oddílů „a“. Prodleva na tónu d1 však zůstává až do taktu 20, stejně jako prodleva basu opět v extrémně nízkých polohách. Melodie je však doplněna druhým vzestupným hlasem v klavírním partu. V taktu 20 housle v melodii prochází po zmenšeném akordu e moll ($e - g - b - d$), čímž předznamenávají změnu harmonie do a moll. V taktech 21 až 23 prochází chromaticky doprovod od A až po A_1 .

První variace nastupuje v taktu 24. Po změně taktu na 8/8 začíná oddíl melodicky vycházející z oddílů „b“ zpracovávajících sudé takty hlavy tématu se svou charakteristickou triolovou skupinkou, která je zde v důsledku změny taktu přepsána do podoby třech osminových not. Základním parametrem této variace je modulační průběh, kdy z tóniny A harmonie přechází přes D, H, E a Des do G v taktu 29. Vedle melodie je hudební proud definován komplementárním doprovodem basové linky s chromatickými průchozími tóny a akordy kopírujícími rytmický průběh melodie.



obr. 33: takty 24 a 25; modulující první variace

Tento charakter je přerušen v taktech 29 až 31, kdy nad prodlevou na akordu G dur s malou septimou ale i malou nonou a decimou, která narušuje zvuk jednoznačně durového akordu (g – ***h*** – d – f – as – ***b***), hrají housle melodický oblouk, který vyústí v taktu 32 v akord C dur s přidanou velkou septimou a nonou, jež naopak svojí diatoničností durovou zvukovost podtrhují.



obr. 34: akty 29 – 32; závěr první variace

V taktu 33 nastupuje druhá variace. Ta je charakteristická 5/8 taktem, komplementárním rytmem a harmonickou sazbou, která v kombinaci s oscilací mezi C dur a B dur evokuje doprovody latinskoamerických tanců. Po prvních dvou taktech, kdy zní pouze doprovod, nastupuje melodie tvořená opakovaným vzestupným sextovým skokem doplněným o diatonický krok v páté osmině taktu. Ve 38. taktu melodie dosahuje svého vrcholu a do 40. taktu klesá na tón d¹.



obr. 35 a 36: takty 35 – 40; druhá variace

V taktech 41 až 47 moduluje z původního C a B přes A, D a g moll zpět do C a B. V akordech A a D Fried vedle dalších alteračních tónů opět přiznává jak durovou, tak i mollovou tercii. V taktech 48 až 52 je uveden melodický model ve zkrácené podobě, ale nyní bez oscilace tónin pouze v As dur. Harmonie nabývá vrcholu své komplikovanosti v taktech 53 až 59, kdy Fried za použití tzv. lomených akordů se značnou mírou alterace moduluje z Ges přes H, E do A v taktu 56. Z tohoto stupně následně již převážně chromaticky sestupuje po As, G, Ges, F a D do Des, které tvoří tzv. dominantu v tritónové záměně k následujícímu C dur. V taktu 60 opět nastupuje téma v původní podobě ze začátku variace, v taktu 66 stále sleduje původní znění včetně modulace přes A a D, nyní ale do G dur v taktu 70, ze kterého nově přes Gis dur přechází do cis moll v taktu 72, aby nastoupil třetí variaci ve Fis.

Změnou taktu na 6/8, rozkladem alterovaného akordu Fis v doprovodu a drženými tóny v melodii začíná v taktu 73 třetí variace. Harmonie v taktu 77 přechází do h moll a melodie je tvořena duolovou linkou, pro níž jsou typické chromatické kroky a septimové skoky. Převod rytmu do duol a lyrická, spíše statická harmonie zajišťuje snížení tenze a uklidnění hudebního toku. Opět dochází ke komplementárnímu doplňování dlouhých hodnot v melodii rozklady akordu v doprovodu.



obr. 37 a 38: takty 76 až 82; třetí variace

Harmonie v taktu 83 přechází do c moll ovšem s durovými alteracemi a následně v taktu 87 do C dur se zvýšenou kvintou. Tato variace končí v taktech 93 až 96 v A dur.

Harmonické postupy na základě terciové příbuznosti pokračují i na začátku následující epizody. Ta je charakteristická dlouhými trylky v houslích a rozklady akordů v široké harmonii v doprovodu. Harmonie z F dur v taktu 97 přes D dur, fis moll, cis moll a e moll do taktu 102, kde zazní rozklad h – fis – cis v rozsahu třech oktáv. V podstatě se jedná o rozklad kvartového akordu Cis s podložením kvinty h – fis. Oproti předchozím variacím zde až do zmíněného taktu 102 Fried striktně přiznává tónorod akordů. V oblasti alterací specifickou barvu zajišťují zejména hojně použité zvýšené jedenácté stupně, které ale nejsou v konfliktu se třetím stupněm, jenž je pro určení tónorodu stěžejní.



obr. 39: takty 100 – 102; epizoda

Z plochy h – cis – fis harmonicky vychází i druhá část epizody. Klavírní doprovod mění svoji polohu do pásma dvoučárkované oktávy a oproti předchozí pasáži

využívá sestupných rozkladů trojzvuků. Melodie začíná trilkem na tónu h³ ale v taktu 104 se navrácí duolový rytmus z třetí variace. Harmonie z H sestupuje přes B do A, kde se změnou taktu na 6/8, zvýšené alteraci doprovodu a přechodu k akordickému doprovodu dochází k charakterové změně, která vyústí zvýšením dynamického napětí při sestupu v taktech 111 a 112.

V taktu 113 nastupuje ve forte hlavní téma, konkrétně oddíl „a“ z taktů 1 až 4. Následuje čtvrtá variace, téma je zde zpracováváno klavírem. V taktech 117 až 123 klavír pracuje s materiálem z právě připomenutého oddílu „a“. V pravé ruce s prodlevou na tónu d¹ variuje materiál prvního taktu a v levé ruce jej doplňuje invertovaným doprovodem. Po prodlevě na tónu cis následuje vzestupná, nyní ale už ne striktně chromatická řada, která dosáhne tónu a¹ v taktu 124, kde nastupuje zpracování materiálu oddílu „b“ tématu.



obr. 40: takty 117 – 119; čtvrtá variace – zpracování materiálu z lichých taktů

Typické trioly prokládané čtvrt'ovou notou hraje klavír v pravé ruce a doprovod, který původně hrál, přebírají housle. Z tóniny A za postupných chromatických postupů v jednotlivých hlasech harmonie v taktu 128 dojde do tóniny B, opět bez přiznaného tónorodu.



obr. 41: takty 124 – 126; variace – zpracování materiálu ze sudých taktů

Od taktu 128 začíná Fried zpracovávat sekvenční část tématu „A/c II“ z první věty. Stacatovou melodii doplňuje klavír harmonií, která chromaticky prochází kolem tonálního centra B – opět bez přiznaného třetího stupně. V taktech 130, 133 a 136 sice jsou akordy ve vztahu terciové příbuznosti, ale tyto terciové skoky jsou vždy následně chromaticky vyplněny a navracejí se do B.



obr. 42: takty 131 – 134; variace na téma „A/c II“ z první věty

V taktu 140 v houslích nastupuje variace na téma A/c I z první věty. Prodlevou v houslích na tónu d¹ je zde jasně určen tónorod harmonie, a tak dochází ke zpracovávání v tónině h moll. Po oscilaci harmonie mezi H a B v taktech 143 a 144 postupuje bas chromaticky v rozsahu jedné a půl oktávy až na tón E v taktu 149.



obr. 43: takty 143 – 145; variace na téma „A/c I“ z první věty

Nad prodlevou na tónu E v taktech 149 až 152 hudební tok stupňuje své tektonické napětí dané jak dynamikou, tak i zvukovou silou, která je zde určována vršením alterací a jejich soustavnými chromatickými posuny. Vyvrcholením gradace je uvedení tématu A/c I v taktech 154 až 156 podpořené doprovodem unisono v terciové transpozici, obdobně jako již zaznělo v provedení první věty v taktech 95 až 97.

Stejně, jako tomu bylo i v provedení, po variaci na téma A/c I následuje v taktu 157 variace na téma A/a z první věty. To v taktech 157 až 164 zazní v původní podobě z expozice, jen transponované do tóniny d moll. Kombinace variovaného tématu „A/c I“ a následné uvedení tématu „A/a“ v první větě vždy znamenalo tektonický, nebo formální vrchol (viz nástup quasi improvizace a předěl mezi provedením a reprízou). Zde Fried vytváří rámec celého díla a připravuje posluchače na samotný závěr skladby, nejen třetí věty.

Následuje v taktu 165 uvedení tématu variace v přesném znění a původní tónině d moll. Doslovnou citaci tématu Fried opustí až v taktu 169, aby následnou codou již zklidňoval hudební tok.

Coda je motivická, hudební materiál ale kombinuje volně. Proto v taktu 171 nad prolamovanou chromatikou v basu zní dlouhý trilek v houslích, který je reminiscencí lyrické epizody z taktů 97 až 112, v taktech 172 až 174 housle hrají materiál ze 3. taktu, zatímco klavír kombinuje doprovod oddílu „a“ tématu v pravé ruce a oddílu „b“ v ruce levé. Po opětovném trilku s doprovodem prolamované chromatiky v basu v taktu 175 Fried v následujících taktech připomíná sekvenční postupy tématu „A/c II“ z první věty. Doprovod postupně stoupá, aby společně se stupňující se dynamikou a komplikovanější sazbou vyakceleroval napětí v taktu 185 před konečným unisonem na akordu D (opět bez přiznané tercie) a závěrečného akordu d moll, ale s přidanou velkou nonou a zejména velkou septimou, která je v rámci paradigmatu jazzové harmonie spojována s durovými akordy, čímž i v závěrečném akordu dochází k harmonickému napětí.

Třetí větu tedy Fried pojal ve formě variací s reminiscencemi materiálu věty první. Dalo by se říci, že samotné téma variace je již sledem variací na materiál předložený v prvním a druhém taktu. Friedova práce s melodií je tedy mnohem úspěšnější, než tomu bylo v předcházejících větách.

Charakterově, ale i prací s tektonickými vrcholy se navrácí k větě první. Pokračuje také v harmonické práci, která se vyznačuje poměrně velkou volností a na místo obvyklých funkčních vztahů hojně využívá chromatických postupů a terciových příbuzností. Při stavbě jednotlivých harmonických stupňů buď nepřiznává, nebo alteracemi zdvojuje v rozdílných tónorodech tercie, což přivádí zvukovou stránku až

k tonální nevyhraněnosti. Třetí věta v tomto znění je pojednána jako neodlučitelná součást celé Sonatiny Drammatica, která za pomoci reminiscence tematického materiálu a dokonce i tektonických vrcholů tvoří rámec zajišťující značnou konzistentnost celé skladby.

Téma („a“ t. 1-4; „b1“ t. 5-11; „a“ t. 12-15; „b2“ t. 16-23)

Variace 1 (t. 24 – 32; modulace A – D – H – E – Des – G – C)

Variace 2 (a = t. 33 – 47; b = t. 48 – 59; a' = t. 60 – 72)

Variace 3 (t. 73 – 96; duoly + modulace)

Epizoda (t. 97 – 112; lyrický oddíl + crescendo a příprava na nástup hlavního tématu)

Citace hlavního tématu třetí věty (t. 113 – 116)

Variace 4 („a“ t. 117 – 123, „b“ t. 124 – 127)

Variace na téma A/c II z první věty (t. 128 – 139)

Variace na téma A/c I z první věty (t. 140 – 156)

Citace tématu A/a z první věty (t. 157 – 164)

Citace hlavního tématu třetí věty (t. 165 – 169)

Coda (t. 170 – 187, reminiscence hlavního tématu v t. 170 – 175, reminiscence sekvenčních postupů A/c II v t. 176 – 185)

4. SONATINA DRAMMATICA V KONTEXTU AMERICKÉ KRITIKY TŘETÍHO PROUDU

Sonatina Drammatica je výsledkem čistě pragmatických kroků, které měly vést ke snadnějšímu uvádění Friedových skladeb na koncertních pódíích. Oproti předchozí tvorbě z přelomu 60. a 70. let tedy Fried Sonatinu nepsal na zakázku konkrétního uskupení s danými sólisty, ale pro široké spektrum interpretů napříč hudebními žánry. Ve své snaze o průnik jazzu a soudobé evropské kompozice proto musel najít řadu kompromisních řešení, která paradoxně vedla k vyextrahování těch nejelementárnějších rysů obou hudebních stylů. Sonatina Drammatica se může v kontextu ostatní Friedovy tvorby jevit jako pracovní skica k Schullerově teorii Třetího proudu, která však přináší nevídaně úzkou syntézu základních stavebních prvků těchto v 70. letech 20. století již plně autonomních hudebních proudů.

Jak jsem již konstatoval v kapitole shrnující pohled americké hudební kritiky na Schullerovu tvorbu, estetické rozpory, které znemožnily další vývoj Třetího proudu v Americe, byly společenského, tak ale i čistě technického charakteru. Společenskou překážkou byl zejména defenzivní přístup jazzových hudebníků, ale i většinové populace, která přijala jazz za autonomní prvek americké kultury a ve snahách o vytvoření Třetího proudu tak cítila hrozbu narušení stylové čistoty jazzu a nežádoucí elitářskou intervenci nepůvodní kultury. Evropská hudební scéna z podstaty problematiky nepociťovala potřebu hájit původní podobu jazzu a naopak v něm viděla jedno z možných východisek dalšího vývoje. Dalo by se tedy říci, že nejrůznější fúze ve snaze o vývoj evropské hudební tradice podporovala.

Z technické stránky byl Třetímu proudu v Americe vytýkán důraz na notový zápis, který mimo jiné nedokázal postihnout rytmické a harmonické spektrum jazzu. Z podstaty evropské kompozice, která na základě jasně stanovených parametrů rozpracovává tvůrčí záměr do podoby uzavřeného díla, se nemohl Fried notového zápisu vzdát. Fried totiž nachází kompromis i v rytmické stránce, konkrétně v oblasti synkop. Na samém začátku první věty, v charakteristickém tématu pro celou skladbu, konfrontuje jazzové dělení 2:1 v prvním taktu s evropskou podobou synkopy 3:1 v taktu sudém. Stejně tak mezivětu a celé lyrické vedlejší téma

zpracovává v psaných, nebo alespoň znějících triolách. Nad rytmicky neurčitým doprovodem v 4/4 taktech (např. t. 52 a 53) zní striktně triolová melodie, která se změnou taktu na 3/4 přechází v držený tón. Za pomoci tečkovaného doprovodu ale Fried vytvoří iluzi sudého tempa a zachová tak charakter hudebního toku taktů předcházejících. A jako poslední případ, kdy Fried evropskou notací dokázal vyjádřit nejjemnější rytmické nuance, nám může posloužit ukázka z pátého taktu druhé věty. Zde právě za pomoci pro jazz tak typické trioly s vynechanou prostřední hodnotou a následné ligatury vytváří v doprovodu specifické pásmo, které i přes své pomalé tempo zachovává v rytmu bluesový charakter.

Friedův prakticky jazzový přístup k notovému zápisu je ale také patrný při bližším harmonickém rozboru skladby. Při stavbě harmonických funkcí Fried za účelem dosažení jazzového zvuku velmi často akordy obohacuje alteracemi 9. a 11. stupně. Jako příklad nám může posloužit akord vystavěný na tónu c v taktu 80 (viz obr. 10). Nad základem akordu c moll se zmenšeným sedmým (b) a devátým (des) stupněm zaznívá v houslích tón fis³, který je zvětšeným jedenáctým stupněm akordu. Akordová značka tohoto akordu by tedy byla Cmi ^{7 9- 11+}. Tón fis, který zaznívá i v doprovodu, a tudíž není jen průchodem, ale neoddělitelnou součástí harmonické funkce, je však v doprovodu zaznamenán v enharmonické záměně jako ges. Toto na první pohled porušení pravidel notového zápisu je dokladem Friedova jazzového chápání harmonie, protože jazzová praxe pro zpřehlednění zápisu složitých harmonií používá tzv. lomené akordy. Po přepisu tónu fis na ges tedy můžeme tento složitý akord přehledněji zapsat jako ^{Ges}/Cmi (bas = c – es – g, nadstavba = ges – b – des). Fried tedy dokazuje, že evropská notace jej žádným způsobem nesvazuje a je možné ji úspěšně aplikovat pro záznam jazzového rytmu i harmonie ve svém původním chápání.

Z harmonického hlediska se Fried v Sonatině Drammatica oproti svým předchozím skladbám vrátil k tonálním principům, které jsou vlastní jak neoklasicistní evropské, tak ale i jazzové hudbě. Vedle výstavby jednotlivých harmonických funkcí jazzovému charakteru odpovídá práce s harmonickými postupy, kdy velmi často jednotlivé akordy váže na základě chromatických postupů, případně terciových příbuzností, které ovšem následně chromaticky vyplňuje (např. závěrečný oddíl třetí věty, obr. 42, kdy harmonie postupuje po B – C – As – A – B). Před nástupem sólového nástroje

jsou pasáže zpravidla uvedeny dvěma takty v podání doprovodu, který ostinátním pohybem vymezí harmonické spektrum a charakter následujícího dění. Tyto principy je možné vypožorovat i v jazzové praxi, kdy ve sledu jednotlivých improvizací právě doprovod (většinou po dohodě se sólistou) uvádí zásadní změnu charakteru následující improvizace, čímž předchází monotónnosti a vnáší tak nový tempový předěl do jinak souvislého hudebního toku.

Zcela zásadní pro syntézu elementárních prvků jazzu a evropské kompozice je Friedova práce s formou. Rozsáhlé formy kritici Třetího proudu odsuzovali pro jejich údajnou direktivnost, která omezuje tvůrčí svobodu interpreta. Protože Fried komponoval Sonatinu Drammatica pro široké spektrum interpretů i bez jazzového vzdělání a potřeboval docílit jasné formální soudržnosti celé skladby napříč větami, nevložil do ní improvizací pasáž. Jako aktivní jazzový hráč znalý improvizací praxe však vyextrahoval specifický zvuk, který jinak spontánní pasáže přinášejí a v podobě jakési quasi improvizace jím Sonatinu obohatil.

Při formálním rozboru jsme zjistili, že Fried použil neoklasicistní schéma třívěté houslové sonáty, kdy první větu pojednává v třídílné sonátové formě, pomalá a lyrická druhá věta je vystavěna na půdorysu velké symetrické třídílné formy A – B – A, a věta třetí je pak zpracována v podobě variací s reminiscencemi materiálů věty první, čímž Fried celou skladbu uzavírá do rámce. Z formálního hlediska je nejpropracovanější zejména první věta. Pomocí jasně vypracovaného tektonického vrcholu, který nastupuje ale až v průběhu provedení, čili neshoduje se s formálním předělem skladby, v Sonatině vyčleňuje jasně zvukově odlišný šestnácti taktový úsek, který jsem nazval quasi improvizací částí (takty 106 až 122). Po uvedení variovaného hlavního tématu v hlavní tónině v taktech 98 až 105 uvádí harmonicky stagující úsek, který nad ostinátním doprovodem pracuje technikou tzv. licků, čili krátkých sekvenčních postupů, které jsou v jazzu hojně využívány v praxi jazzové improvizace. V taktech 120 až 122 je pasáž harmonicky ukončena typicky jazzovou kadencí, kdy jsou harmonické vztahy opět určovány chromatickými kroky. Protože skladba nebyla určena konkrétnímu sólistovi, jehož improvizacími schopnostmi by si mohl být Fried jistý, je tato pasáž striktně notována a ani v autografu nenalezneme nejmenší známky, které by možnost tvůrčího zásahu interpreta do této pasáže umožňovaly. Změnou techniky práce při utváření melodické linky a

začátkem pasáže pouze doprovodným nástrojem, který předznamenává hudební prostředí, ve kterém se bude následující dění odehrávat, však Fried vnáší do prováděcí části věty zvukovou stránku, jež je typická právě pro improvizální pasáže jazzových skladeb. Friedovi se tak podařilo vnořit jazzovou variační repetitivní formu do evropského modelu formy sonátové. Našel tak nové řešení problému jazzových hudebníků při snaze o vytvoření formálně rozsáhlého díla. To bez znalosti evropské hudební praxe končilo vytvářením pouhých suit, které americká hudební kritika nepovažuje za naplnění Schullerova konceptu Třetího proudu.

Jisté odchylky od striktního znění evropské formy nalezneme samozřejmě i ve druhé a třetí větě. Dokonalou symetričnost pomalé druhé věty Fried narušil až na přelomu 70. a 80. let škrtem čtyř taktů v opětovném nástupu oddílu „A“. Vcelku pravidelný průběh, pomalé tempo a pouze jediný výraznější tektonický předěl na konci oddílu „B“ (takty 40 až 42) vytváří kontrast mezi první a třetí větou. Závěrečná věta se charakterově ale i reminiscencemi tematického materiálu vrací k větě první. Jednotlivé variace bývají uvedeny dvěma takty doprovodu anticipujícího charakter následujícího oddílu stejně, jako tomu bylo před nástupem quasi improvizální pasáže v provedení věty první, a melodická práce sólového nástroje je opět založena na variování většinou dvou krátkých modelů. Zde Fried již nepracuje technikou licků ale z těchto úseků vytváří souvislé obloukové linky. Můžeme říci, že v celé třetí větě postupně rozšiřuje techniku, kterou použil hned v tématu variace, kdy celou plochu velice úsporně, ale nápaditě vystavěl z materiálu, který představil v prvních dvou, resp. čtyřech taktech.

ZÁVĚR

Jak již bylo řečeno, Sonatina Drammatica tvoří stylový předěl ve Friedově tvorbě poloviny 70. let 20. století. Ten však nebyl zapříčiněn názorovou nebo estetickou změnou. Československá hudební věda 60. a 70. let se nezabývala hlubší kritikou syntézy jazzu a evropské kompozice, proto nemohla odhalit problémy, které při střetu těchto dvou hudebních světů mohou nastat. Stejně tak nám není známo, že by Fried v době psaní Sonatiny přišel do kontaktu s Brownovou klasifikací vývoje Třetího proudu a vzhledem k datu publikace je zcela nemožné, aby se snažil svojí tvorbou reagovat na Joynerovu kritiku Schullerova konceptu. I přes to se Friedovi podařilo některé Joynerem zmíněné diskutabilní faktory této syntézy odstranit, nebo alespoň minimalizovat.

Díky praktické zkušenosti jak s jazzem, tak ale i evropskou hudební tradicí se Friedovi podařilo vyextrahovat z obou hudebních směrů jejich elementární charakteristické prvky a na základě jejich vzájemné intervence vytvořit zcela konzistentní tvar. Ten vznikl na základě Schullerovy teoretické úvahy a je třeba také konstatovat, že za cenu rezignace na nejmodernější techniky obou syntetizovaných hudebních směrů. Friedova snaha o vytvoření autonomního a zejména životaschopného hudebního tvaru ale právě Sonatinu Drammatica vyzdvihla nad obdobnou tvorbu současníků, jako byl například Pavel Blatný. Jak jsem právě dokázal, Fried v této skladbě eliminoval podstatnou část Joynerem definovaných nedostatků a ukázal tak směr, kterým je možné docílit alespoň základních principů Třetího proudu.

SEZNAM PRAMENŮ

- *autograf Sonatiny Drammatica v úpravě pro housle a klavír*, soukromý archiv Alexeje Frieda ml.
- *kopie autografu Sonatiny Drammatica v úpravě pro housle a klavír imprimatur*, soukromý archiv Alexeje Frieda ml.
- *opis autografu Sonatiny Drammatica v úpravě pro xylofon a klavír*, soukromý archiv Beny Havlů (vlastním jménem Božena Kubicová)
- *autograf třetí věty Sonatiny Drammatica v úpravě pro sólový xylofon*, soukromý archiv Beny Havlů (vlastním jménem Božena Kubicová)

Dobové články uvádím v následujícím soupisu literatury.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [s.n.]: Taneční orchestry nemají co hrát, in: *Hudební rozhledy* V, 1952, č. 5, s. 27
- Bajer, J.: Alexej Fried, Vojtěch Mojžíš, Ilja Hurník, Jiří Dvořáček, Miroslav Pelikán, in: *Hudební rozhledy* XXXIV, 1981, s. 242 - 243
- Brown, R. L.: *A Study of Influences From Euro-American Art Music On Certain Types of Jazz With Analyses and Recital of Selected Demonstrative Compositions*, disertační práce, Columbia University, New York 1974
- Burian, E. F.: *Jazz*, Aventinum, Praha 1928
- Čechová, J.: *Pavel Blatný a Alexej Fried jako výrazní představitelé syntézy jazzu a umělé hudby*, diplomová práce, katedra hudební výchovy pedagogické fakulty Masarykovy univerzity 2002
- Čort, A.: Lákala mne dramatická jazz, in: *Mladá fronta* 18. 12. 1978, s. 4
- Dorůžka, L., Poledňák, I.: *Československý jazz. Minulost a přítomnost*, Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1967
- Dorůžka, L.: Alexej Fried in: *Hudební rozhledy* XVII, 1979, s. 419 – 421
- Dorůžka, L.: *Český jazz mezi tanky a klíči*, Torst, Praha 2002
- Dorůžka, L.: Jazzový skladatel. Utopie nebo realita?, in: *Melodie*, 1972, č. 8, s. 245
- Dorůžka, L.: Náš jazz anglickýma očima, in: *Melodie*, 1979, č. 1, s. 10
- Dorůžka, L.: *Panoráma jazzu*, Mladá fronta, Praha 1990
- Dorůžka, L.: *Panoráma paměti*, Torst, Praha 1997
- Dorůžka, L.: *Tvář jazzu. Vzpomínky – dokumenty – svědectví*, Státní hudební vydavatelství, Praha 1966
- Dorůžka, L.: *Tvář moderního jazzu*, Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1970

- Fried, A.: Pro zpěv a radost lidí. Výtah z hlavního referátu na tvůrčí konferenci o malých hudebních formách v Banské Bystrici, in: *Hudební rozhledy XIV*, 1961, s. 578 - 583
- Havelka, F.: Die tschechische Musik des dritten Stroms in europäischen Zusammenhängen und im Weltkontext, in: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica, Facultas Philosophica, Musicologica Olomucensia VI*, 2002, s. 75 – 93
- Havelka, F.: *Pavel Blatný – představitel českého třetího proudu*, disertační práce, Katedra muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2001
- Heřmanský, M.: Slunovrat – Moravská svatba, in: *Melodie*, 1978, č. 6, s. 190
- Joyner, D.: *Analyzing Third Stream in: Contemporary music review XIX*, č. 1, 2000, s. 63-87
- Kettern, M.: Kompositorische Beeinflussung durch Jazz, in: Riethmüller, A. (ed.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925 – 1945*, Laaber – Verlag, Laaber 2006, s. 39 – 42
- Kotek, J., Hořec, J.: *Kronika české synkopy. Díl 2. 1939 – 1961*, Editio Supraphon, Praha 1990
- Kotek, J.: Česká zábavní, taneční a jazzová hudba v základních obrysech svého historického vývoje, in: *Taneční hudba a jazz 1964 – 65*, Státní hudební vydavatelství, Praha 1965
- Matzner, A., Poledňák I., Wasserberger I. a kol.: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*, Editio Supraphon, Praha, 1983, sv. III, část věcná
- Matzner, A., Poledňák I., Wasserberger I. a kol.: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*, Editio Supraphon, Praha, 1990, sv. IV. část jmenná – československá scéna,
- Matzner, A.: Třetí proud, in: *Hudební rozhledy XVII*, 1964, s. 937 – 939

- Ondrušová, J.: *Proměny českého třetího proudu konce 50. – 70. let 20. století. Od Jana Nováka k Pavlu Blatnému*, rigorózní práce, Ústav hudební vědy, filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2002
- Poledňák, I.: *Kapitolky o jazzu*, Státní hudební vydavatelství, Praha 1964
- Sandner, W. (ed.): *Jazz*, Laaber – Verlag, Laaber 2005
- Shin, H.: George Gershwin: Porgy and Bess, in: Riethmüller, A. (ed.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925 – 1945*, Laaber – Verlag, Laaber 2006, s. 176 – 181
- Schneider, A.: Tančírna. Komorní baletní večer, in: *Národní divadlo*, 1990, č. 11, bez paginace
- Schuller, G.: Third stream, in: *Grove Music Online*. Oxford Music online <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27850>, vyhledáno 7. července 2012
- Skála, G.: Tančírna: premiéra nového baletu v Národním divadle, in: *Taneční listy XXIX*, 1991, č. 3, s. 4 – 6
- Sychra, A.: O „Třetím proudu“ a leccems jiném, in: *Hudební rozhledy XVII*, 1964, s. 980
- Vašek, R.: Ústecké Svěcení jara, in: *Taneční listy XXXVI*, 1999, č. 6, s. 5
- Zapletal, P.: Fried, Alexej, in: *Český hudební slovník osob a institucí*, http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=3596, vyhledáno 7. července 2012
- Zapletal, P.: Friedův Trojkonzert, in: *Melodie*, č. 10, 1972, s. 380

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1: seznam vydaných skladeb Alexeje Frieda v Československu mezi lety 1950 – 1990

Příloha č. 2: CD s elektronickou podobou autografů skladby Sonatina Drammatica

Příloha č. 1

Na následujících stránkách přikládám seznam všech Friedových v Československu vydaných skladeb mezi roky 1950 až 1990. Jedná se o revidovaný výpis z databáze společnosti SUPRAPHON a.s., která je vlastníkem autorských práv i již zaniklých vydavatelství Panton a Bonton Music a.s. 1950 až 1990.⁶⁸ SUPRAPHON a.s. v současnosti pracuje na digitalizaci celého archivu s cílem zpřístupnit pomocí e-shopu veškeré nahrávky společnosti. Seznam obsahuje velké množství písní, populární tvorby a skladeb sloužících jako doprovod rozhlasových her z 50. a 60. let. Z důvodu ilustrace šíře Friedovy tvorby a pro potřeby budoucího bádání uvádím i tyto skladby, které nejsou předmětem mé diplomové práce. Tuto tvorbu od skladeb pozdějších však v textu názorně odděluji.

Vedle tohoto seznamu skladeb existuje 48 záznamů v archivu Českého rozhlasu. Jedná se o skladby nahrané v Československém rozhlasu, které ale nebyly nikdy vydány na nosičích.⁶⁹ V období do roku 1990 byly některé Friedovy skladby vydány na LP v zahraničí, zejména v USA a Německu.

Tento seznam zatím není konečný, protože po roce 1990 byly v Československu a poté České republice mnohé Friedovy sklady nahrány v malých studiích a to většinou samonákladem interpretů (viz nahrávky Sonatiny Drammatica v podání Duha Havlů – Rod, nebo Ludmily Peterkové a Eduarda Spáčila) a nedostaly se tak do běžné distribuční sítě. V současnosti (rok 2012) navíc pan Alexej Fried ml. připravuje nové reedice nahrávek starších a také nahrávky zcela nové. Jedním z cílů této diplomové práce by tedy měl být kritický materiál a zpracování podkladů pro novou nahrávku Sonatiny Drammatica.

⁶⁸ Tímto bych velmi rád ještě jednou poděkoval paní Heleně Bartíkové, vedoucí dokumentace SUPRAPHON a.s. za ochotu při dohledávání Friedových nahrávek v databázi spol. SUPRAPHON a.s.

⁶⁹ seznam skladem Alexeje Frieda v archivu Českého rozhlasu je přístupný on-line na: http://www2.rozhlas.cz/archivy/index.php?query=&naz=&aut=%BDAlexej+Fried%BD+&int=&datod=&dat_do=&poc_na_str=50, vyhledáno 7. července 2012

Číslo snímku: 75628 *Mladou cestou* 2:05
hudba Alexej Fried; původní text Václav Sýkora
Lidový soubor konservatoře a AMU v Praze
řídí Alexej Fried
Datum dokončení: 16.11.1950
Místo nahrání: Studio Domovina
© SUPRAPHON a.s.
Původní obj. číslo: 36538-M; m.č.47051
(P) 1950 SUPRAPHON

Číslo snímku: 70473 *Píseň míru* 2:50
hudba Alexej Fried; původní text Ilja Bureš
Soubor ČKD Stalingrad
řídí Eduard Fischer
Datum dokončení: 29.5.1954
Místo nahrání: Studio Domovina + Rudolfinum
© SUPRAPHON a.s.
Původní obj. číslo: 70615-M;m.č.80663
(P) 1955 SUPRAPHON

Číslo snímku: 68548 *Májová* 2:30
Podtitul: Píseň
hudba Alexej Fried; původní text Václav Sýkora
Soubor Mír Čs. rozhlasu
Orchestr Smetanova divadla v Praze
řídí Jiří Stárek
Datum dokončení: 20.6.1955
Místo nahrání: Studio Domovina + Rudolfinum
© SUPRAPHON a.s.
Původní obj. číslo: 53617-M;m.č.81421
(P) 1956 SUPRAPHON

Číslo snímku: 90945 *Píseň míru* 7:50
hudba Alexej Fried; původní text Ilja Bureš
Soubor Mír Čs. rozhlasu
Orchestr Smetanova divadla v Praze
řídí Jiří Stárek
Datum dokončení: 30.6.1955
Místo nahrání: Studio Domovina a Mozarteum
© SUPRAPHON a.s.
Původní obj. číslo: 03201
(P) 1959 SUPRAPHON

Číslo snímku: 68724 *Milostná* 2:40
Podtitul: Píseň
hudba Alexej Fried; původní text Václav Sýkora
Marie Ovčáčíková zpěv
Taneční orchestr ZK Právnické fakulty
řídí Alexej Fried
Datum dokončení: 28.11.1955
Místo nahrání: Studio Domovina + Rudolfinum
© SUPRAPHON a.s.
Původní obj. číslo: 53151-M;m.č.81676
(P) 1956 SUPRAPHON

Číslo snímku: 9832 *Ostýchavý* 3:30
Podtitul: fox
hudba Alexej Fried; původní text Jiří Kafka
Josef Zíma zpěv
Alexej Fried se svým orchestrem
řídí Alexej Fried
Datum dokončení: 30.10.1956
Místo nahrání: Studia Domovina a Rudolfinum

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 50222-M; m.č. 82302

(P) 1957 SUPRAPHON

Číslo snímku: 60678 *To už není samo sebou* 2:40

Podtitul: foxtrot

hudba Alexej Fried; původní text Miroslav Zikán

Richard Adam zpěv

Karel Krautgartner se svým orchestrem

řídí Karel Krautgartner

Datum dokončení: 8.6.1957

Místo nahrání: Neznámé

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 51157-M;m.č. 82703

(P) 1957 SUPRAPHON

Číslo snímku: 67481 *Letní písnička* 3:10

hudba Alexej Fried; původní text Bohumil Kozák

Dana Valčíková zpěv

Václav Bomba akordeon

František Pušman klarinet

Datum dokončení: 19.3.1958

Místo nahrání: Studio Domovina

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 53432-M,m.č.83009

(P) 1958 SUPRAPHON

Číslo snímku: 9829 *Smolný den* 3:25

hudba Alexej Fried; původní text Jan Pixa

Josef Zíma zpěv

Jiří Procházka se svým orchestrem

řídí Jiří Procházka

Datum dokončení: 15.5.1958

Místo nahrání: Studio Strahov

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 50961-M; m.č. 82817

(P) 1958 SUPRAPHON

Číslo snímku: 74102 *Ein Pechtag (Smolný den)* 2:30

Podtitul: foxtrot

hudba Alexej Fried; původní text Martin Trenk

Virginia kvartet

Datum dokončení: 3.6.1958

Místo nahrání: Studio Strahov - Mozarteum

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 076

(P) 1958 SUPRAPHON

Číslo snímku: 9827 *Pražské blues* 2:40

hudba Alexej Fried; původní text Jiří Horčíčka

Josef Zíma zpěv

Karel Krautgartner se svým orchestrem

řídí Karel Krautgartner

Datum dokončení: 15.9.1958

Místo nahrání: Studio Strahov

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 51225-M; m.č. 83185

(P) 1959 SUPRAPHON

Číslo snímku: 87392 *Bud' připraven k práci a obraně vlasti. Prostná cvičení pro starší žáky* 14:00

hudba Alexej Fried; původní text Jiří Havel

Sestavil Josef Rusek (cvičení)

Sestavil Jaroslav Hadač (cvičení)

Jan Ekl recitace (člen DRDS)

Estrádní orchestr

řídí Alexej Fried

Datum dokončení: 7.10.1958

Místo nahrání: Studio Domovina + Rudolfinum

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: SP 496-98-M

(P) 1958 SUPRAPHON

Číslo snímku: 9784 *Vzpomínáš si?* 3:40

hudba Alexej Fried; původní text Jiří Kafka

Josef Zíma zpěv

Velký smyčcový orchestr

řídí Zdeněk Marat

Datum dokončení: 23.6.1959

Místo nahrání: Studio Strahov

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 013314

(P) 1960 SUPRAPHON

Číslo snímku: 72613 *Růže přátelství* 2:20

Podtitul: dětská píseň

hudba Alexej Fried; původní text Miroslav Zikán

Dana Jauernigová zpěv

Dětský sbor Čs. rozhlasu

sbormistr Bohumil Kulínský

Datum dokončení: 5.4.1960

Místo nahrání: Studio Domovina a Mozarteum

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 03210

(P) 1961 SUPRAPHON

Číslo snímku: 16033 *Všechno jsem ji napsal* 3:10

Podtitul: Slowfox z hudební komedie *Legenda o d'ábloví*

hudba Alexej Fried; původní text Helena Philippová

Jiří Vašíček zpěv

Karel Vlach se svým orchestrem

řídí Karel Vlach

Datum dokončení: 12.4.1960

Místo nahrání: Studio Domovina

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 013048

(P) 1961 SUPRAPHON

Číslo snímku: 56596 *Poselství Americe* 2:45

hudba Alexej Fried; původní text Miloslav Zachata

Rudolf Pellar zpěv

Taneční orchestr

řídí Alexej Fried

Datum dokončení: 20.9.1960

Místo nahrání: Studio Strahov

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 014113

(P) 1961 SUPRAPHON

Číslo snímku: 77001 *Legenda o d'áblovi* 7:05

Podtitul: průřez ze stejnojmenné hudební komedie

hudba Alexej Fried; původní text Helena Philippová

Vlastimil Brodský zpěv (+ mluvené slovo)

Rudolf Pellar zpěv

Lubomír Lipský zpěv

Irena Kačírková zpěv

Orchestr Dalibora Brázdy

řídí Dalibor Brázda

Datum dokončení: 14.11.1960

Místo nahrání: Studio Strahov

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 04147

(P) 1961 SUPRAPHON

Číslo snímku: 77002 *Legenda o d'áblovi* 7:10

Podtitul: průřez ze stejnojmenné hudební komedie

hudba Alexej Fried; původní text Helena Philippová

Jiří Pick zpěv

Jaroslava Adamová zpěv

Josef Bek zpěv

Irena Kačírková zpěv

Vlastimil Brodský mluvená role

Orchestr Dalibora Brázdy

řídí Dalibor Brázda

Datum dokončení: 14.11.1960

Místo nahrání: Studio Strahov

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 04147

(P) 1961 SUPRAPHON

Číslo snímku: 6803 *Moje kakaové baby* 3:47
Podtitul: Foxtrot ze hry Slavnost v Harlemu
hudba Alexej Fried; původní text Jaromír Hořec
Milan Chladil zpěv
Karel Vlach se svým orchestrem
řídí Karel Vlach
Datum dokončení: 11.2.1961
Místo nahrání: Studio Strahov
© SUPRAPHON a.s.
Původní obj. číslo: 013066
(P) 1962 SUPRAPHON

Číslo snímku: 76612 *Zítřek patří nám* 6:50
Podtitul: směs masových písní
autorská úprava Josef Kalach
hudba Harry Macourek
hudba Ludvík Poděšť
hudba Jan F. Fischer
hudba Josef Stanislav
hudba Václav Bláha
hudba Alexej Fried
hudba Jiří Válek
Ústřední hudba Čs. lidové armády
řídí Hynek Sluka
Datum dokončení: 18.1.1962
Místo nahrání: Studio Domovina
© SUPRAPHON a.s.
Původní obj. číslo: 01034
(P) 1963 SUPRAPHON

Číslo snímku: 74587 *Pro všechny lidi na světě* 3:15

Podtitul: píseň

hudba Alexej Fried; původní text Jaromír Hořec

Smíšený sbor

Instrumentální skupina

řídí Mlhoš Kafka

Datum dokončení: 18.7.1962

Místo nahrání: Čs. rozhlas

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 03220

(P) 1963 SUPRAPHON

Číslo snímku: 73745 *Mírová* 2:40

hudba Alexej Fried; původní text Ilja Bureš

Dětský sbor Čs. rozhlasu

sbormistr Bohumil Kulínský

Velký estrádní orchestr

řídí Jan Frýda

Datum dokončení: 27.8.1962

Místo nahrání: Čs. rozhlas

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: DV 5915

(P) 1967 SUPRAPHON

Číslo snímku: 32560 *Čtyři bratři* 3:55

hudba Alexej Fried; původní text Jiří R. Pick

Karel Gott zpěv

Jaromír Mayer zpěv

Waldemar Matuška zpěv

Milan Chladil zpěv

Karel Vlach se svým orchestrem

řídí Karel Vlach

Datum dokončení: 13.12.1962

Místo nahrání: Studio Strahov

© Soukromý archiv Petra Kozla

Původní obj. číslo: 71 0467-2

(P) 1996 Bonton Music a.s.

Číslo snímku: 16010 *Teta Klára* 3:00

Podtitul: Foxtrot z pásma Dvě aktovky a diplomatka; Divadlo Paravan, Praha

hudba Alexej Fried; původní text Jiří R. Pick

Věra Nerušilová zpěv

Inkognito kvartet

Sláva Kunst se svým orchestrem

Datum dokončení: 31.1.1963

Místo nahrání: Studio Strahov

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 013237

(P) 1964 SUPRAPHON

Číslo snímku: 8529 *Don Pedro* 2:20

Podtitul: Twist

hudba Alexej Fried; původní text Jiří R. Pick

Karel Vlach se svým orchestrem

řídí Karel Vlach

Datum dokončení: 26.3.1963

Místo nahrání: Studio Strahov

© SUPRAPHON a.s.

(P)

Číslo snímku: 68536 *Roztržité blues* 3:30
Podtitul: z pásma 2 aktovky a diplomatka
hudba Alexej Fried; původní text Jiří R. Pick
Alena Havlíčková zpěv
Sláva Kunst se svým orchestrem
Datum dokončení: 30.11.1963
Místo nahrání: Studio Strahov
© SUPRAPHON a.s.
Původní obj. číslo: 013174
(P) 1964 SUPRAPHON

Číslo snímku: 76859 *Pasáček vepřů. Pohádka* 25:41
původní text Hans Christian Andersen
překlad Gustav Pallas (SNDK 1957)
dramatizace Miloslav Ston (rozhlasová)
hudba Alexej Fried
Otýlie Beníšková hraje (Vypravěčka)
Václav Voska hraje (Císař)
Ludmila Stambolieva hraje (Princezna)
Jaromír Spal hraje (Princ pasáček)
Bohumil Švarc hraje (Posel)
Bedřich Bobek hraje (Ministr)
Artuš Kalous hraje (Kuchař)
Lída Vostrčilová hraje (I. dvorní dáma)
Drahomíra Hůrková hraje (II. dvorní dáma)
Helena Philippová hraje (III. dvorní dáma)
Josef Fryč hlas (sloužící)
Eduard Kašpar hlas (sloužící)
Eva Haubertová hlas (sloužící)
Datum dokončení: 30.9.1966
Místo nahrání: Čs. rozhlas
© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: DV 15303

(P) 1966 SUPRAPHON

Číslo snímku: 82860 *Vivat academia* 33:27

Podtitul: cvičení pro vysoké školy

hudba Alexej Fried; původní text Alexej Fried

Filmový symfonický orchestr (FISYO)

řídí František Belfín

Datum dokončení: 7.3.1969

Místo nahrání: Neznámé

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 01 0163

(P) 1969 Panton

Číslo snímku: 42929 *Óda na příští století* 3:10

hudba Alexej Fried; původní text Jan Schneider

Helena Blehárová zpěv

Sbor Lubomíra Pánka

Karel Vlach se svým orchestrem

řídí Karel Vlach

smyčce

Datum dokončení: 4.5.1969

Místo nahrání: Studio Dejvice

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 1 43 0790

(P) 1969 SUPRAPHON

Číslo snímku: 63006 *Píseň míru* 3:45

hudba Alexej Fried

původní text Ilja Bureš

Kühnův smíšený sbor
sbormistr Pavel Kühn
Studiový symfonický orchestr
řídí Vladimír Válek
Datum dokončení: 30.9.1974
Místo nahrání: Čs. rozhlas
© SUPRAPHON a.s.
Původní obj. číslo: 1 19 1815
(P) 1975 SUPRAPHON

Číslo snímku: 56715 *Jazzový koncert pro klarinet a orchestr* 15:54
hudba Alexej Fried
Felix Slováček klarinet
Orchestr Gustava Broma
řídí Gustav Brom
Datum dokončení: 30.6.1972
Místo nahrání: Čs. rozhlas Brno
© SUPRAPHON a.s.
Původní obj. číslo: 11 0339
(P) 1972 Panton

Číslo snímku: 56716 *Sidonia* 7:44
hudba Alexej Fried
Jaromír Hnilička trubka
Orchestr Gustava Broma
řídí Gustav Brom
Datum dokončení: 30.6.1972
Místo nahrání: Čs. rozhlas Brno

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 11 0339

(P) 1972 Panton

Číslo snímku: 56717 *Jazzový trojkonzert pro flétnu, klarinet, lesní roh a orchestr*

16:10

hudba Alexej Fried

Jiří Válek trubka

Felix Slováček klarinet

Miloš Petr lesní roh

Orchestr Gustava Broma

řídí Gustav Brom

Datum dokončení: 30.6.1972

Místo nahrání: Čs. rozhlas Brno

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 11 0339

(P) 1972 Panton

Číslo snímku: 56718 *Akt 6:09*

hudba Alexej Fried

Jaromír Hnilička trubka

Dušan Ország flétna

Orchestr Gustava Broma

řídí Gustav Brom

Datum dokončení: 30.6.1972

Místo nahrání: Čs. rozhlas Brno

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 11 0339

(P) 1972 Panton

Číslo snímku: 43163 *Moravská svatba* 20:00

Podtitul: Symfonieta pro jazzový orchestr

hudba Alexej Fried

Josef Audes barytonsaxofon

František Navrátil sopránsaxofon

Jaromír Hnilička trubka

Zdeněk Novák tenorsaxofon (flétna)

Mojmír Bártek trombón

Josef Blaha hoboje

Josef Audes basklarinet

Gustav Brom se svým orchestrem

řídí Gustav Brom

Datum dokončení: 31.10.1974

Místo nahrání: Čs. rozhlas Brno

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 1 15 1738

(P) 1975 SUPRAPHON

Číslo snímku: 43165 *Slunovrat* 20:55

Podtitul: Jazzový dvojkonzert

hudba Alexej Fried

Mojmír Bártek trombón

Josef Audes barytonsaxofon (basklarinet)

Jiří Stivín flétna

Jaromír Hnilička trubka

Gustav Brom se svým orchestrem

řídí Gustav Brom

Datum dokončení: 31.10.1974

Místo nahrání: Čs. rozhlas Brno

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 1 15 1738

(P) 1975 SUPRAPHON

Číslo snímku: 83234 *Concerto per corno ed orchestra da camera con pianoforte*

16:50

hudba Alexej Fried

Tomáš Secký lesní roh

Pražský komorní orchestr

dirigent Vladimír Válek

Datum dokončení: 11.3.1978

Místo nahrání: Rudolfinum

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 11 0740

(P) 1978 Panton

Číslo snímku: 52929 *Jazzová skladba pro trombón a big band* 6:50

hudba Alexej Fried

Jazzový orchestr Čs. rozhlasu

řídí Kamil Hála

Datum dokončení: 22.11.1978

Místo nahrání: Čs. rozhlas Praha

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 8113 0067 Panton

(P) 1979 Panton

Číslo snímku: 89522 *Moravské trio pro flétnu, marimbu a harfu* 11:30

hudba Alexej Fried

Jiří Válek flétna

Miroslav Kokoška marimba

Dagmar Platilová harfa

Datum dokončení: 24.3.1979

Místo nahrání: Dům umělců

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 1119 2597

(P) 1979 SUPRAPHON

Číslo snímku: 48705 *Polyfon* 6:13

hudba Alexej Fried

Jazzový orchestr Čs. rozhlasu

řídí Kamil Hála

Datum dokončení: 4.9.1979

Místo nahrání: Čs. rozhlas Praha

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 8113 0103 Panton

(P) 1979 Panton

Číslo snímku: 11192 *Guernica. Kvintet pro sopránový saxofon a smyčcové kvarteto*
15:36

hudba Alexej Fried

Felix Slováček sopránsaxofon

Kocianovo kvarteto

Datum dokončení: 14.12.1979

Místo nahrání: Smetanova síň Obecního domu

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 1110 2750

(P) 1980 SUPRAPHON

Číslo snímku: 11193 *Koncert pro klarinet a orchestr č. 2* 20:28

hudba Alexej Fried

Felix Slováček klarinet

Symfonický orchestr hl.m. Prahy (FOK)

dirigent Vladimír Válek

Datum dokončení: 29.1.1980

Místo nahrání: Čs. rozhlas

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 1110 2750

(P) 1980 SUPRAPHON

Číslo snímku: 65254 *Ze života hmyzu. Kvintet pro flétnu, violu, housle, violoncello a klavír* 19:36

hudba Alexej Fried

Ensemble Martinů

Datum dokončení: 19.3.1981

Místo nahrání: Rudolfinum

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 8111 0222 PA

(P) 1981 Panton

Číslo snímku: 49885 *Moravské trio* 10:55

hudba Alexej Fried

Pražské marimbové trio

Datum dokončení: 23.5.1982

Místo nahrání: Studio Vinohrady

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 8111 0293 PA

(P) 1982 Panton

Číslo snímku: 49402 *Triple Concertino for Oboe, Clarinet, Bassoon, Double Drums and Strings* 14:10

hudba Alexej Fried

Miloslav Vajsodr hoboje

Jiří Hlaváč klarinet

Svatopluk Čech fagot

Josef Vejvoda bicí nástroje

Ivan Dominák bicí nástroje
Slovenský komorní orchestr
dirigent Bohdan Warchal
Datum dokončení: 27.1.1983
Místo nahrání: Reduta-Bratislava
© SUPRAPHON a.s.
Původní obj. číslo: 8115 0363 PA
(P) 1983 Panton

Číslo snímku: 82534 *Sonatina drammatica pro housle a klavír* 13:58
hudba Alexej Fried
Igor Vavrda housle
Milan Vidlák klavír
Datum dokončení: 20.9.1984
Místo nahrání: Čs. rozhlas
© SUPRAPHON a.s.
Původní obj. číslo: 8111 0477
(P) 1984 Panton

Číslo snímku: 52045 *Gotický koncert pro komorní orchestr* 13:59
hudba Alexej Fried
Pražský komorní orchestr
Datum dokončení: 22.9.1985
Místo nahrání: studio Motorlet
© SUPRAPHON a.s.
Původní obj. číslo: 81 0693-1 011 PA
(P) 1986 Panton

Číslo snímku: 52046 *Kasace pro komorní orchestr* 8:24

hudba Alexej Fried

Pražský komorní orchestr

Datum dokončení: 22.9.1985

Místo nahrání: studio Motorlet

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 81 0693-1 011 PA

(P) 1986 Panton

Číslo snímku: 14870 *Salut* 8:14

hudba Alexej Fried

Jiří Stivín sopránsaxofon (+ flétna)

Orchestr Čs. televize

řídí Václav Zahradník

Datum dokončení: 19.4.1988

Místo nahrání: Studio A Kavčí Hory

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 11 0183-1,4 511

(P) 1988 SUPRAPHON

Číslo snímku: 53311 *Chléb a hry (Danem et circenses). Hudební obraz pro sólovou flétnu, sopránsaxofon, lesní roh a symfonický orchestr* 18:50

hudba Alexej Fried

Jiří Hlaváč sopránsaxofon

Josef Vejvoda bicí nástroje

Jiří Válek flétna

Zdeněk Tylšar lesní roh

Martin Čech zobcová flétna

Symfonický orchestr hl.m. Prahy (FOK)

dirigent Bohumil Kulínský ml.

Datum dokončení: 1989

Místo nahrání: Smetanova síň Obecního domu

© SUPRAPHON a.s.

Původní obj. číslo: 81 0934-1 031 PA

(P) 1990 Panton